

الدكتور حسين منصور العمري

أساليب التناص

«سرديات سعد الله ونوس أنموذجاً»



دوت

مكتبة النقد الأدبي
LITERARY CRITICISM LIBRARY



إشكالية التناس

"مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجاً"

الإهداء

إلى زوجتي وأبناي
وإخواني وأخواتي
بعد رحيل والدي
لعلنا نكون يوماً أبعد من الزمن

د. حسين العمري

الفهرست

الموضوع	الصفحة
الفصل الأول	١١
مفهوم التناص في التنتظرات القرية والعربية	
أ- التناص عند العرب	١٨
ب- النص والتناص كمفهوم	٢٦
ج- التناص كمفهوم وإشكالية	٣١
د- التناص والنقاد العرب رؤيا تطبيقية	٤٠
الفصل الثاني	٥١
الاشتقالات التناصية في مسرح سعد الله ونوس	
١. النصوص التراثية في مسرح سعد الله ونوس	٥٣
٢. سعد الله ونوس والإبداع المسرحي	٦١
المرحلة الأولى	٦٣
المرحلة الثانية	٦٨
المرحلة الثالثة	٧٠
٣. النصوص المرجعية عند سعد الله ونوس	٧٣
أ. النص الأسطوري	٧٣
مسرحية جوقة التماثيل أمموذجاً	
ب. النص التاريخي	٨٤
مسرحيتا منمنمات تاريخية ورأس المملوك جابر غموذجان	
ج. الحكاية الشعبية	١٠٣
الفيل يا ملك الزمان أمموذجاً	
د. نصوص الرواد	١١٦
مسرحية سهرة مع أبي خليل القباني غموذجاً	
هـ. الألعاب الشعبية	١٢٧
لعبة الدبابيس أمموذجاً	
و. نص ألف ليلة وليلة	١٣٧
مسرحية الملك هو الملك أمموذجاً	

الفصل الثالث

الخطاب السياسي في الإنتاج المسرحي

أ. تقديم

ب. سعد الله ونوس والتحول

١. الخطاب السلطوي

٢. القضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس

الفصل الرابع

أثر الميثاق مع القرب في مسرح سعد الله ونوس

١. تأثير سعد الله ونوس يبريخت

أ. المستوى التفريري

ب. المستوى الملحمي

٢. النص الغربي في مسرح ونوس

(القصة المزدوجة الدكتور بالمي نموذجاً)

المصادر والمراجع

مقدمة

لقد كان لنشوء نظرية التناص في الغرب أثر كبير على محولات دراسة النصوص الإبداعية ، وقد أدرك حينها النقاد أن النص لا يمكن أن يتكسب على نفسه بل لا بد له من تداخلات تضيق أو تتسع حسب قدرة الكاتب أو ميوله أو اجتهاداته ولم يعد الحكم على النص لمجاًحاً أو فشلاً بجانب واحد من مكوناته . بل لا بد من تعاون كافة البنى الداخلية والخارجية للإنجاح النص ، وقد كان لهذه النظرية دوراً فاعلاً في توجيه النقاد إلى قيمة النص الخارجية أولاً والداخلية ثانياً . أما قدرة هذه النظرية على الصمود فقد عاشت وترعرعت في أذهان النقاد إلى درجة أنها باتت قدراً يجب أن يتعامل معه الناقد ولا يستطيع نسيانه أو التخلي عنه ، فالتناص له القدرة على كشف مكنوزات النصوص وإحالتها إلى مرجعياتها التي يعيها المبدع حيناً وقد لا يعيها أحياناً أخرى ويأتي دور الناقد لتوضيح وتوجيه المثقفي إلى هذه الجوانب .

وقد تناول الدارس هذه النظرية على مستويين :

الأول : المستوى النظري : الذي حاول من خلاله الوقوف على ماهية هذه النظرية وتطورها في العقلية النقدية الغربية بدءاً من جوليا كريستيفا وانتهاء بكافة الأقلام النقدية التي أخذت هذه النظرية وتعاملت معها . وقد رصد الدارس كل التشعبات التي طرأت على مقولات كريستيفا والإضافات التي حاولت أن توضحها حيناً أو تعدلها حيناً آخر .

الثاني : المستوى التطبيقي : والذي ركز فيه الكاتب على التطبيق الغربي على النصوص الإبداعية من جهة ، والتطبيقات التي حاولها النقاد العرب على النصوص الإبداعية حيث وقف هؤلاء على هذه النصوص من خلال تطبيق هذه النظرية ، ولا مجال هنا إلى إعطاء الحكم على هؤلاء النقاد إذ كانت هذه النظرية

وما زالت في أطوارها الأولى ، بالإضافة إلى حالة اللبس التي كانت ترافق هذه النظرية ، إما بسبب تشويهاات النقاد لمفهومها ، أو بسبب عدم دقة التوجهات لهذه النظرية الأمر الذي لا يعطي مدلولاً دقيقاً عند نقل الفكرة من لغة إلى لغة.

ومن هنا فقد استفاد الدارس من هذه التجارب عند تناوله أو تطبيقه هذه النظرية على نصوص سعد الله ونوس المسرحية ، فمسرحياته ملفنة إلى الانتباه من حيث كثرة التناصات في مسرحياته ، إذ لا تخلو مسرحية واحدة من التناص مع جانب من جوانب الحياة ، سواء كانت الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية أو التراثية أو الأسطورة... إلخ.

وهذا ما شجع الدارس إلى اتخاذ هذه النصوص المسرحية محطة ينشئ عليها دراسته ، فونوس استفاد من التجارب الغربية والعربية وفعل ذكاءه في استمالة القارئ والمتفرج بنفس القوة والحافزية.

ومن هنا فقد وجد الدارس في هذه التجارب المسرحية نتائج مرضية عنها إلى درجة لا بأس بها ، مع إيمانه بأن البحث مهما كان لا يمكن أن يكون مكتملاً ، ولا بد من قصوره انطلاقاً من قصور الإنسان في نهاية الأمر ، ولا يمكن أن يصل درجة الكمال ، أملاً من الله العليّ القدير أن يهبني القدرة والوقت لكي أكمل مشواري قريباً.

د. حسين العمري

الفصل الأول

التناسق في التنظيرات الغربية والعربية

حول مفهوم التناص:

النص الأدبي أو غير الأدبي عما نعرفه من نصوص هي في حقيقتها تراكمات لمعارف لعب فيها الزمن ما استطاع، فالزمان والمكان والإنسان هم فضاءات تشكل من خلالها لمعات الأفكار، وتحصول في نهاية الأمر في شكل من الأشكال اللغوية؛ مادتها الإنسان والكون، ووسيلتها اللغة، وهدفها الإنسان. إذا فالنص الأدبي هو حلقة تدور في فلك محدود الأبعاد والأهداف.

ولقد خيلَ إلينا سابقاً أن النصوص التي كان يطلق عليها الخطب أو سجع الكهان أو حتى القصائد الشعرية في العصر الجاهلي، إنها ذات منبع لغوي وفكري واحد، من خلال الملاحظات الأولى التي تتطبع في ذهن القارئ، فاللغة المسجوعة تتقارب في النصوص إلى درجة توحد العبارات وخارج الحروف إلى درجة خداع الذاكرة بوحداية هذه النصوص، وهذا يتطابق مع مقولة مالارامية لا يكتب الشعر بالأفكار لكن بالكلمات^(١).

ولذلك فإن القصيدة الشعرية الجاهلية كادت أن تكون ذات نمطية واحدة لولا خروج بعض الشعراء عن المألوف قليلاً، فمطلع القصيدة يوحد موضوعاً والموضوع يقارب في اللغة، فموضوع الغزل لا يحتاج إلى لغة معقدة النطق أو غريبة الألفاظ أو قاسية، بل يحتاج إلى سلاسة اللفظ وبساطة التعبير مع العمق في الموضوع. وهذا ما حصل في القصيدة الجاهلية، الأمر الذي جعل الشعراء يأخذون من بعضهم بعضاً وأحياناً يتقاسمون الأبيات لفظاً ومعنى، وقد يكون الشاعر محقاً في بعض المواقف وخاصة في مجال المعارضات أو الحوارات، ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نلغي بعض الظواهر أو نبعداها عن مفهوم التناص الأدبي، إذا اعتبرنا أن النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكن سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كمّاً من الأكتاف والمقتطفات من التاريخ ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الانكسار والمقتضات والإرجاعات التي لا تكلف، إن شجرة نسب النص حتى لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً، أو لا شعورياً، والموروث يبرز في حالة تهيج وكل

(١) روجيه فايول - نحو علم الأدب والتجاذبات النقد المعاصر، ترجمة التتالي، ص ١٨٥.

نص حتماً نص متداخل^(١) فالنصوص إذن يحكمها عامل التداخل سواء كان من حيث الفكرة أو المنهج أو الأسلوب أو اللغة أو حتى في البناء الشكلي للنص.

فلا نستطيع أن تفصل نصاً فصلاً نهائياً عن الموروثات القديمة أو المؤثرات الحديثة، فالتداخل ليس مرتبطاً بزمان دون زمان ولا مكان دون مكان، المهم أن التأثير موجود، ولكن كيف ولماذا ومتى؟، هنا نحصر مبررات هذا التداخل، وهنا نستطيع أن نحدد فلسفة التداخل، ومن هنا نستطيع أن نحكم على النص بوصوله إلى مرحلة التناص أم أنه بقي في حدود الظواهر القديمة من الاقتباس والتضمين، اللذين يحتويان على مفهوم التناص الذي يحدد تداخل النص الشعري مع النصوص الأخرى، وإياً كانت الآراء التي تعرف النص وتبين علاقاته مع النصوص الأخرى فإن أغلب مفاهيمها تدور حول النقاط التالية:

أ. النص حضور صريح لنص أدبي داخل نص آخر

ب. الحوارية بين النصوص الأخرى

ج. المعارضة

د. المناقضة

هـ. السرقة

و. الاقتباس والتمثيل والمساودة والعنوان. التضمين أو الامتزجاء والاستدعاء^(٢).

فالتناص إذن حقيقة موجودة منذ القدم من خلال مفهومه الذي بدأه جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لما كتبت عام ١٩٦٧-٦٦ ونشرت في مجلة تيل كيل (Tel Quel) وكرتل ثم أعيد نشرها ضمن كتابها سيموتيك (Semeotik) ونص الرواية Letexteu romoun، وفي مقدمة كتاب ديستوفكي لباخثين^(٣)

(١) عبد الله الغلامي، الخطيئة والتكفير من الفينة إلى التشريعية النادي الأدبي - جلد ط ١ ١٩٨٥ ص ٣٢١.

(٢) مصطفى السملي، للدخل اللغوي في النص التقيد الشعري، قراءة بنوية، مشاء المعارف الاسكندرية ص ٢٢.

(٣) جوليا كريستيفا (ترجمة احمد للديني) في اصول الخطاب التقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية بخداد ١٩٨٧ ص ١٣٠.

فالتقاط السابقة لا يمكن إضفاها في بحثنا على الرغم من أن الأشكالية في مفهوم التناص قائمة، فهو أبعد من المعارضات والسرقات وغيرها، وأقرب إلى إجراء التفاعلات الكيميائية بين علة عناصر الإنتاج عنصر جديد، فالنصوص مدونة كانت أم محكية يتم تركيبها عن قصد من قبل مؤلفيها على هيئة وحدات كاملة متميزة ذات بدايات ونهايات محددة^(١).

فالتركيب هنا يتوافق مع قضية التضمين والسرقات والحوارات وغيرها، والوحدات هي أيضاً الوحدات اللغوية والبناية التي تعطي معنى في نهاية الامر، وهذا يتوافق مع رأي كريستيفا الذي يقول تحدد النص كجهاز تواصل يهدف الى الأخبار المباشرة وبين أنماط عديدة من الملحوظات السابقة عليه أو المتزامنة، فالنص إذن إنتاجية وهو ما يعني:

أ- أن علاقته باللسان الذي يتوقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادقة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب- أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي فني فضاء نص معين تتقاطع وتتساقط ملفوظات عديدة مقطعة من نصوص أخرى^(٢).

فالنص من منظور جوليا ليس حلقة مغلقة معدومة الانفتاح على النصوص الأخرى بل حلقاته مرنة إلى درجة ضرورة التداخل والتقاطع لإنتاج ما هو جديد، على خلاف فكرة الانتحال الذي كان ينظر على أنه منقصة عند الشاعر أو الأديب إذا وصل إلى مرحلة السرقة. وكلمة الانتحال كما ورد في القاموس المحيط، من تحله الشيء كمنعه ونسبه إليه، وقال الراجزي يقال: انتحل القصيدة إذا ادعاها وليست له، ولتحلته إياها نسبتها إليه كذباً كما ذكر أن الدكتور طه حسين استعمل كلمة الانتحال في كتاباته أن يدهي الشاعر شعر غيره وينسبه إلى نفسه.

ويرى الباحث أن الحاجة إلى الأخذ من الآخر بدأت منذ القدم لحاجة الإنسان إلى مفردات الإنسان الآخر وأفكاره، ولذا قالوا. النص كالكاكن الحي يستمد ديمومه ووجوديته بما يحيا من حوله وغير ذلك لا يكون، فكيف يكون النص مخلوقاً منفرداً إذا

(١) جون لاينز - اللغة واللغز، السياق ص ٢٢١.

(٢) جوليا كريستيفا (علم للمنى) ترجمة فريد الزاهي. دار ترقال، الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٢١.

كانت أدوات اللغة وهي لغة الجميع، وإذا كانت موضوعاته تتعلق بالإنسان ولا فريدة في ذلك لأحد. وإذا كانت هذه النصوص سلسلة من التراكمات المعرفية والتراثية حتى الوجدانية أو حتى التي مستقال بعد آلاف السنين، ومن هنا جاء - ج. جينيت^(١) يقترح التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات العبر نصية التي يرتبها في نظام صاعد إلى حد ما، قائم على التجريد والشمولية التناسية بالمعنى الذي صاغته كريستيفا، يجب أن يحرص في حالات حضور فعلي لنص في آخر، المايين نصية وهي العلاقة التي يقيمها النص مع محيط النص المباشر، (عنوان رئيس، عناوين فرعية، تقديم، ذيل، بنية هوامش اسم في إطار المجموع النصي الذي يشكل العمل الأدبي، الميتانصية، وهي العلاقة المسماة في اللغة المتداولة (شرح) التي ترتبط بين نص وآخر، متحدث عنه من دون أن يستشهد به بالضرورة، حيث لها النموذجي، العلاقة النقدية، العبر نصية وهي العلاقة التي يحكم بها النص أن يتحدث من نص سابق عليه بتحويل بسيط أو بمحاكاة، تحت هذا المصطلح يجب وضع المحاكاة الساخرة والمعارضة الأرشيفية وهي العلاقة الصادقة والظنية المقتضية الدالة على انتماء تصنيفي خالص للنص لنصف عام^(٢)

لأأخذ والرّد في مفهوم التناص، أحدث ثورة في عالم النقد، لقد جاءت فكرة التناص لترتك كل أنواع الخطابات اللامعة من المؤلف إلى العمل من دون المرجع الاختباري إلى التعبير الكلامي، وإشكالية أخرى يتضح مفهوم النص ليتجاوز حدود الأجناس الأدبية حيث تقام أنواعها تحت عبارة النص ومن ثمّ تجميعها (نص متناص)^(٣)

ومن هنا كانت الإشكالية تحدث ما بين باحث وباحث حول مفهوم التناص الأمر الذي مرده المرجعيات الخاصة هؤلاء الباحثين، فالأيديولوجيات والفلسفات والنظريات الغربية المتنوعة جعلت مفهوم التناص يقع في هذه الإشكاليات على غير ما حدث لدى الباحثين العرب، الذين أخذوا من الباحثين الغربيين، هذا المصطلح أو المفهوم فالمصدر إذن واحد ومتشابه إلا أن طريقة النقل أو أسلوب النقل لدى الباحثين العرب أوقعهم في خلط أيضاً بمستويات فهم اللغة، سواء كانت المقولة عنها أو الناقلة

(١) بيرمارك دويلازي، نظرية التناص، ترجمة حوثي عبد الرحيم، مجلة علامات ص ٣١٨.

(٢) - حلم عبد، مجلة علامات للنص المتناص، ج ١٨ المجلد ص ١٧٥.

إليها، تختلف من باحث لآخر، إضافة إلى عدم ثبوت دلالة المصطلح إلى عهد قريب ومن هنا كانت الترجمات^(١).

أ. التناص أو التناصية

ب. النصومية.

ج. تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة (الينصية).

د. النص الغائب

هـ. النصوص المهاجرة وتظافر النصوص.

ز. النصوص المحالة والمزاحة

و. تفاعل النصوص.

وهذه تقارب وتتباعد حسب مرجعيات المترجمين لمصطلح التناص لكن الفصل بينها بدقة من الصعوبة بمكان.

(١) تركي المنقيش، التناص في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك عدد ثاني ١٩٩١ ص ٨٩.

التناص عند العرب:

إن كلمة تناص بهذا المستوى اللفظي لم ترد عند النقاد العرب، إلا أن فضاءاتها وجدت بطريقة أو بأخرى، فعندما نتحدث عن السرقات، أو الانتحال أو المحاكاة والافتباس والتضمين والمعارضات، هي أيضا تتداخل لكن من نوع خاص، وليس بالمفهوم الذي طرحه أصحاب مصطلح التناص فهناك التداخل، وهناك القراءات المتداخلة ما بين نص ونص، فحينما قال حازم القرطاجني: وتنفسم المحاكاة - من جهة ما تكون مترددة على السن الشعراء قديما ومن جهة ما تكون طائفة مبتدعة لم يتقدم بها عهد - قسمين: فالقسم الأول هو التشبيه المتداول بين الناس والقسم الثاني: هو التشبيه الذي يقال فيه إنه مخترع فيركز القرطاجني على نوعين من التشبيه وبما يميز بينهما فالأول يصل به الأمر إلى الدرجة العادية في التناول بينما الآخر وهو التشبيه الذي نطلبه ونسعى إليه وهو المحاكاة الحقيقية التي تصل بالكاتب إلى درجة الإبداع وهو الموضوع المحدد أي النص بينما القسم الأول ينطبق عليه مقولته السابقة الموضوع المبني أي التناص.

ولذا لم يأت ابن منظور كما أشرنا سابقاً إلى أي نوع من الاشتقاقات لكلمة نص بما ينسجم مع هذا المصطلح الجديد وأظن ذلك بوعي تام، بل جاء النقاد على المصطلحات التي أوردناها سابقاً، حتى أن النقاد العرب حينما اصطدموها بهذا المصطلح سادت الفوضى في تحديد مفهومه فتحدثوا عن التناص وتطبيقاته على الشعر العربي، فتشابهت روايتهم ومفهومهم لهذا المصطلح فبعضهم قال بالتناص ووصفه بالسرقات، أو الانتحال أو التضمين من منطلق الخوف في خلط هذا المصطلح. حتى إذا ما أخذ مداه وبدأت تتوضح الرؤية أخذ هؤلاء النقاد بالحديث والتعريف للمصطلح بجرأة. فترى محمد مفتاح يقول: ألتناص هو تعالق النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ويرى أن هناك تناصاً ضرورياً واختيارياً وتناصاً داخلياً وخارجياً ويعترف أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقييد أو يعتمد في تمييزها على ثقافة التلقي ومعرفته الواسعة وقدرته على الترجيح^(١)

(١) تركي المصير، التناص في معارضات البارودي، مرجع سابق ص ٨٩ - ٩٠.

فمهما اختلفت صيغ النقل وقلة الناقل على الترجمة أو عدم القدرة فلإن مصطلح النص، أخذ يتوضح أكثر فأكثر حينما أصبح جزءاً من الحزمة النقدية الحديثة، وحينما أخذ الطلبة في مستوياتهم الدنيا البحث في هذا المصطلح، حتى أصبح مفهوماً سلساً يستطيع الباحث أن يتعامل معه ببساطة ويسرد ويطور فيه ويدخله في فضاءات جديدة فيقول د. أحمد الزعي "والنص نصوص سابقة تستحضر في النص لوظيفة معنوية أو فنية أو أسلوبية وقد تكون هذه النصوص تاريخية أو دينية أو أدبية أو أسطورية تغني رؤية الكاتب وتدعم طروحاته ومواقفه في النص المحال، وقد يكون النص أسلوبياً أو بئائياً، أو إيقاعياً مثل توظيف الأسلوب القرآني أو اللغة الصوفية أو بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة. والموسيقى كسجع الكهان والشعر القديم والمرشحات وإيقاعاتها إلى غير ذلك. ويقول كذلك " وجاء مصطلح النص في بدايته عاماً تلتصقه الدقة وتحديد الملامح شأنه في ذلك شأن معظم المصطلحات النقدية الرائدة المختلفة، أو كان يعني ببساطة أن النص الأدبي الذي بين أيدينا هو نتاج لنصوص عديدة سابقة عليه توالدت، أو تحولت أو تطورت بشكل عام إلى النص الحاضر، وأصبح النص مفتاحاً هاماً لفهم النص وقرائنه قراءة واعية وذلك للإحاطة بكل بعد من أبعاد النص اللغوية والثقافية والتاريخية والاثريولوجية وهذا يعني أن كل كلمة أو مفردة أو عبارة أو إشارة في النص الأدبي تحمل تاريخاً طويلاً من الاستخدام وتحولاً لا يمكن حصره عن الأزمنة والبيئات ودلالة خاصة لا يمكن تجاوزها في فهم المبدع"^(١).

فالتفاعل والتداخل والتحاوور ما بين نص ونص قديماً كان أم حديثاً من ضروريات الإبداع الأدبي، سواء كان شعراً أو نثراً أو حتى لوحة تشكيلية أو مقطوعة موسيقية، فالتراكمات لا تنحصر في نوع أدبي دون غيره كونها إبداعاً إنسانياً.

ومن حتمية الأمور أن يفعل الإنسان دوره في خلق هذه النصوص، فهي أشبه بسلسلة الجنس البشري تتراوح كي تنجب شيئاً جديداً. قد يكون مولوداً سليماً عادياً وقد يكون عبقرياً فوق العادية، وقد يكون متخلفاً تحت العادية، المهم أن لمسات الإنسانية بقيت واضحة في إخراج هذا المولود إلى حيز الوجود.

(١) د. أحمد الزعي، مقالات، دار الكتاني، أريد ص ٨٥-٨٦.

ومن هنا واحتراماً لذاتنا العربية وذاتنا الأدبية فإننا نعيد هذا المصطلح إلى أصوله الغربية ومن قبيل المتقصة أن نلصقه بمكوناتنا العربية، على الرغم من وجود الفضاءات المعنوية وعلى الرغم من صلاح البنية التقليدية العربية لبروز مثل هذه المصطلحات وغيرها إلا أننا نعيد الفعيل إلى أهله ويدون عرج أو خجل.

ويكاد يكون مصطلح السرقات أقرب ما يكون إلى مصطلح التناص إلا أن طبيعة لفظة السرقات ووقعها على السمع تكاد تكون منفرة وغير معقولة وخاصة أن هذه اللفظة ارتبطت بالأخلاق والسلوكيات غير المرغوبة، ولذا نزه الأدباء أنفسهم عن هذه الألفاظ خوفاً من وقوعهم وتعرضهم لإشكالات سلوكية هم في غنى عنها، ولذا حاول النقاد الاعتماد عن هذه الكلمة وتعويضها بمصطلحات أخف حدة وأقرب إلى الذوق الأدبي كالاتهام والتضمين والاستشهاد وغيرها.

ومصطلح السرقات الشعرية خاصة، مصطلح قديم قد بدأ التعامل معه من بداية الكتابة المنهجية عند العرب، فأخبار السرقات نجدها في الكتب المتقدمة في النقد وكتب الطبقات وكتب التراجم وغيرها، ومن أسباب وجود هذه الظاهرة بشكل عام يذكر صالح بن سعيد الزهراوي بواعث هذه الظاهرة ومن ذلك الشفافية التي قد تجعل الراوي يخلط بين التصوص فيدخل نصاً بآخر ومن البواعث أيضاً ما أسماه بالإطار الثقافي... غير أن بواعث هذه الظاهرة - السرقات - في النقد العربي يتعد كلياً عن مس التصوص ماً فنياً حيث يعتمد النقاد القدماء عن نقد جاد يبرز الملامح الفنية في عملية الأخذ أو السرقات أو التأثير، ويبدو أن الأسباب المدرجة لظهور نظرية السرقات في نقدنا العربي القديم لا تبرر فنياً، بمعنى أن وجود الظاهرة لم يكن له أسباب فنية^(١)

ويرجع بعض النقاد مثل الحسن بن بشر الأمدي أن ليس كل السرقات سيئة بل هناك ما هو مستحسن فالمعاني العامة والمشاركة بين الناس هي حق للجميع ولا يجوز أن نطلق على مستعملها سارق وهذا يؤيد ما قاله الجاحظ المعاني المطروحة في الطرقات وهذا ما يؤيده ابن الأثير بقوله وكذلك يحوي الأمر في غير ما أشرت إليه من معاني ظاهرة تتوارد الخواطر عليها من غير لفة أو مستوى في إبرازها ومثل ذلك لا

(١) د عبد الباسط مرشد، التناص في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، الجامعة الاردنية ٢٠٠٠ ص ٢٠ - ٢١.

يطلق على الآخر فيه اسم السرقة من الأول، وإنما يطلق اسم السرقة في معنى
الخصوص^(١)

ويبقى الأمر هنا في غاية الدقة فما هو الشيء العموم الذي يميز للكاتب
أخذه عن غيره وما لا يجوز، فإذا كانت فقط الأفكار هي الجائزة واللغة خارج هذا
الإطار، الإشكالية في هذا الأمر لم تنحصر كلياً، فالإبداع هو كلمة أو لغة أولاً وأفكار
أو معاشة ثانياً والإطلاق في هذا الأمر فيه جانب من عدم الدقة، فالسرقة إذن تبقى
إشكالية، والدليل على ذلك شغل الناقد فيها على مدار العصور ومحاولة إيجاد
التسميات الأخرى لها وأظن أن مصطلح التناص جاء حلاً لهذه الإشكالية مع الحفاظ
بطبيعة الحال على شخصية الكاتب، وإذا كانت اللغة والكلمة هي الأساس في العمل
الإبداعي فماذا نقول في حل المنظوم ونظم الحلول أسهل من ابتدائها لا المعاني إذا
حلّت منظوماً أو نظمت مثوراً تزيد فيها شيئاً فينحل أو تنقص فيها شيئاً فينتظم
والحلول من الشعر على أربعة أضرب: منها يكون بإدخال لفظه بين ألفاظ وضرب
ينحل بتأخر لفظه ومنه تقديم أخرى فيحسن محلوله ويستقيم، أو ضرب منه ينحل
على هذا الوجه ولا يستحق ولا يستقيم، وضرب تكسوها ما تحله من المعاني ألفاظاً
من عندها وهذا أرفع درجاتها^(٢)

وبقيت هذه الإشكالية قائمة حتى الآن وحديثاً لم يقتنع بعض النقاد العرب
بفكرة الفصل بين التناص كمصطلح حديث والسرقات ومن هذا القبيل ما ذكره طراد
الكبيسي^٣ بل إن قدر الشعراء - على ما يبدو منذ هذا التاريخ الجاهلي أصبح هو
التناص ويلمح في غير موضوع من مطالبته إلى أن التناص والسرقات شيء واحد
فيقول: ونحن إن كنا لا ندري متى بدأ التناص أو السرقة أو التشاكل في الشعر العربي
لأننا لا نزال لا نعلم شيئاً مهما عمّا هو أبعد من الشعر الجاهلي^(٤)

(١) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق كامل عماد عويضة ج ٢، دار الكتب
العملية بيروت ١٩٨١ ص ٣٠٣.

(٢) الحسن بن عبد الله هلال العسكري، كتاب الصناعتين ط ١ تحقيق علي الجابري وزميله دار احياء الكتب
الغامرة ١٩٩٥ ص ٢١٦-٢١٧

(٣) طراد الكبيسي - مجلة الأعلام التناص القصيدة العربية الحديثة ع (١١ ١٢) ١٩/١٧ ص ١٣٨.

وكذلك يؤكد عادل البياتي أيضاً هذا الموقف من خلال مقولته الثفت الدارسون إلى هذه الظاهرة وأدجوها في علم المعاني وإن كان بعضهم قد أشار إلى البيان والبديع، لكنهم ركزوا على ما وقع من التناص في الشعر العباسي وعرجوا على أشعار الجاهليين ثم الإسلاميين المتقدمين وحاولوا أن يصطلحوا على تسمية معينة للظاهرة. فوردت في كتبهم تحت باب (السرقات) الشعرية وإن كان الخثامي قد تنبه للخطأ فأضاف إليها المحاذاة وهو مصطلح مناسب لها^(١).

ولمجد بعض التعريفات لمصطلح التناص تتناسب وتتقاطع مع بعض التعريفات للسرقات عن بعض النقاد العرب وهذا ما ذكره محمد عبد المطلب بقوله: وقد انعكس هذا الإحساس على الدارسين القدامى حيث دارت ملاحظاتهم حول تداخل المعنى أحياناً، وتداخل اللفظ أحياناً أخرى، ومن ثم كانت هذه الملاحظات مفتاحاً لمقولة (القدماء والمحدثين) ثم مقولة السرقات وما يتصل بها^(٢).

ولنقف عند كلمة التداخل سواء في المعنى أو اللفظ ومدى قربهما من تعريفات مصطلح التناص فماذا تختلف كلمة التداخل مع التعلق أو التقاطع أو غيرها فكلها تعطي نفس المدلول وتتقاطع معها لا بل يطابق بعضهم ما بين المدلولين كما هو الحال عند محمد عبد المطلب: وإني إذ أقف عتاراً أمام بعض الطروحات التي ينادي بها بعض النقاد العرب مثال ذلك ما قاله حافظ صبري... سأكتفي بهذا القدر من المصطلحات البدعية التي تنطوي على أفكار تناصية هامة لا تشير فحسب إلى أن النقد العربي قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدم النقد الغربي المعاصر ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التي يمكن أن تضيف إلى الجهود الرامية إلى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظري^(٣).

(١) عادل جاسم البياتي، لجنة التمييز الظاهرة الخفية في الشعر، اداب للتصيرية ع(٢٠٠٢) (٢١) (١٩٩١) ص٤١.

(٢) محمد عبد المطلب، قضايا الخلق عند الجرجاني ط١ الشركة للصرة العالمية للنشر ١٩٦٥ ص١٣٨.

(٣) صبري - حافظ - لفق الخطاب النقدي (دراسة نظرية وقرارات تطبيقية) شرقيات للنشر القاهرة ١٩٩٦ ص٦٢.

وهنا يذكرنا صبري بالجذور العربية لمصطلح التناسخ كالموازية والانتباس والتورية، وغيرها. وكأننا ملزمون في الأدب العربي والنقد الأدبي بضرورة وجود هذا المصطلح أو ذاك وهو ما أقادت به ريا الرياسي في بحثها لنيل درجة الماجستير بقولها:

لا بد إذن من التفتيش عن مصطلح بديل للتناسخ بعيداً عن مصطلح السرقات الذي رفضناه واستعضنا عنه بمصطلح التضمين... ولعل التضمين بمعناه الواسع ويكونه ألواناً وأشكالاً بلاغية كالانتباس والاحتدام والاصطراف وغيرها هو المصطلح البلاغي الأنسب فعلاً ليكون بديلاً عن التناسخ^(١)

وانطلاق نقادنا من هذه الأرضية والأخذ بتناسخية التناسخ بهذه الطريقة يعني أن النقد العربي متجرح مثل هذا المصطلح أو ذاك ولذا فلا بد من إيجاد المقابل له في اللغة العربية وفي مجال النقد بالتحديد علماً بأن هذا الأمر ليس من الضرورة بمكان وقد كان بعض النقاد وعلى درجة من الوعي بهذا الأمر ووقفوا وقفة واقعية مع أنفسهم فقد أشار بعض النقاد إلى أن السرقات والتراث النقدي لدينا يختلف عن التناسخ فالتراث النقدي لدينا يختلف في دوافعه الفكرية والفنية والتقنية عن الدوافع الفكرية والتقنية للتناسخ.^(٢)

ويرى محمد بنيس ضرورة النظر إلى القديم بقدمه وإلى الحديث بنظرة حديثة فيقول أن العلاقة الرابطة والعصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له وعاما الشعراء والنقاد منذ القديم غير أن القراءة المحدثة للنص سلكت سبيلاً مغايراً لما كان سائلاً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة، وحاجتها بوعي متقدم، غير أن المعاصر يحفل بقراءة النصوص الأخرى للتأكد من أنها أكثر تعقيداً مما هو معروف في النص القديم.

وإذا كان النص ذا علاقة بالنصوص الأخرى، فإن هذه العلاقة تتم من خلال الكتابة^(٣). ونظرة بنيس ورأيه بوجوب قراءة القديم حسب قدمه والحديث بأسلوبه الحديث وكأنه يدرك خطورة تطبيق منهج جديد على مقروء قديم أو العكس أو هو

(١) ريا عبد القادر الرياسي - التضمين في التراث النقدي والبلاغي رسالة ماجستير جامعة اليرموك الاردن

١٩٩٧ ص ١٩٤

(٢) عبد الباسط مرشدة التناسخ في الشعر العربي الحديث، ص ٣٢ م.س.

(٣) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي، مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق، ص ٢٥٢

بهذا الموقف يقف موقفاً جديداً ويفرق ما بين القراءتين وبالتالي ما بين مصطلحي التناص والسرقات أو التضمين أو غيرها وهذا يتوافق مع أطروحات عبسـد النبي اصطيف إذ يقول: "وربما كان من المهم قبل النظر في هذا المصطلح - التناص - الإشارة إلى أنه على الرغم من حداثة عهد النقد المعاصر به فإنه في الحقيقة بضيف ظامرة قديمة قدم الكتابة عن الأدب نفسه أو قدم النقد الأدبي ذاته، وربما كان هذا القدم وراء سوء الفهم الواسع الانتشار له. واختلاطه في أذهان الكثيرين من النقاد المعاصرين (من العرب ومساوهم) بمفاهيم أخرى كالتأثير والاقتباس والتضمين والسرقات وغير ذلك من المصطلحات التي تبدو في ظاهرها قريبة الصلة به، ولكنها في جوها غاية البعد عنه ، فمصطلح التناص يستند إلى أسس معرفية لم تيسر للنقد الأدبي إلا مؤخراً"^(١).

أسس النقد القديم تختلف محتواها وقواها عن الأسس التي رافقت المستويات النقدية الحديثة ولذا فمن طبائع الأمور وجود الاختلاف في المصطلحات ومدلولاتها ويؤكد ذلك إذ يقول اصطيف "إن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك يصبح النظر إلى تفاعلها على أنه مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثير بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ المطلع والخبير، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماكة، إنها عندما تتجاوز وتصارع وتراوح وينفي بعضها الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماكة لكل منها دلالاته الخاصة به، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"^(٢).

وهذا يتطابق ورأي خليل الموسى بقوله: التناص غير التضمين والاقتباس والسرقات الشعرية: فالتناص والاقتباس يمتثلان أحد معنيين أن يأخذ الشاعر سطرأ أو أية كلمة باللفظ والمعنى وأن تعلق قافية البيت بالبيت ، ويظل التضمين والاقتباس عافظين على طبيعة النص الأصلي ويؤتى بهما للاستشهاد أو للتشبيه أو للتمثيل أو سوى ذلك، وهكذا يظل المقطع التضميني وقبله الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويقرر، أما التناص فهو ثقافي ولكنه عضوي موظف أو

(١) عبد النبي اصطيف، التناص دراسة مؤتة ٢٠١٣ ١٩٩٣ ص ٥١..

(٢) عبد النبي اصطيف، المرجع السابق ص ٥٣.

يصبح المأخوذ جزءاً من السياق الجديد يؤدي وظيفته الجديدة منه، ويصاغ صياغة جديدة ولا يظل فيه سوى إشارات بعيدة إلى النص الغائب^(١)

وتبقى قضية السرقات محدودة من خلال بيت من الشعر أو فقرة أو عبارة على خلاف التناص الذي يعتمد على هدم السابق وبناء اللاحق، وبالتالي يصبح إشارة إلى نص غائب يثري النص الحاضر وضمن هذه الفاعلية يكون النشاط النقدي... (بينما) فاعلية السرقات تقوم على تحديد السابق واللاحق وإبراز ما يستحسن منه وما هو رديء، وهذا جزء أولي في التناص، فليست مهمة النقاد فيه تحديد السابق واللاحق فحسب بل تتجلى في إبراز الدلالات من تداخل النصوص...^(٢)

(١) خليل الموسى، التناص والاجتماعية في النص الشعري، الموظف الأدبي ع (٣٠٥) ١٩٩٠، ص ٨٣

(٢) عبد الباسط مرشد، مرجع سابق ص ٤٢.

النص والتناص كمفهومات

ويجدر بنا هنا أن نفرق بين مصطلحين النص والتناص فالنص هو الأساس الذي تقوم عليه كل التفيرات، وهو الجذر الأولي للكلمة وقد فرّق بعضهم بينهما إلا أن ابن منظور في لسان العرب لم يأت على ذكر كلمة التناص بل ذكر النص فقال: «النص رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً رفعه وكل ما أظهر، فقد نص وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلاً نص للحديث من الزهري أي أرفع لو أسند يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصه إليه، ونصت الظبية جيدها: رفعت...»^(١)

وهذا يتطابق مع القول: فالنص إذن مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة (حدث، تواصل، تفاعلي، منقذ توالدي)^(٢)

فلم يخرج مفتاح من المعنى اللغوي الذي أعطاه ابن منظور كل ما هنالك أنه زاد عليه توضيحاً أو شرحاً من خلال بعض المفردات المقوسة. وهذا يتطابق أيضاً مع مقولة مارك المنيون في معرض حديثه عن التناص بقوله: «التناص: عمل يقوم به نص مركزي لتمثيل عدة نصوص وتمثلها ويحتفظ بربادة المعنى»^(٣) فالنص المركزي هو ما قصدها، من الحديث الكلامي، وما قصده ابن منظور، فالتناص من خلال رأيه يعدها مزية من مزايا النص أو حلقة تدور في أفق النص فالمركزية تبقى للنص على أي حال، وهذا يتطابق مع قول ج. ستاروبينسكي J. Storobinski. بالاعتماد على جناسات سوسير كل نص هو إنتاج منتج، ويذكرها جان جوزيف لحو Jean Joseph Goux إن الإنتاج التناصي يشكل بمفهوم ساذج آخر هو مفهوم المرجع، لا تربط الكتابة الكلام بمرجع ولكن بكتابة أخرى، كتابة العلامات الاجتماعية الكلية التي ليست إلا استشهاده منها^(٤)

وبقيت الإشكالية في التفريق ما بين النص والتناصية قائمة، ما هو النص الذي يجب تحييده عن التناص، وما هي التناصية التي يجب فصلها عن النص، فكلاهما

(١) جمال الدين بن منظور - لسان العرب، ٧ دار الفكر بيروت ١٩٧٠ ص ٩٧.

(٢) د. محمد مفتاح الخطاب الغربي استقرائية التناص، دار التنوير للطباعة بيروت ط ١٩٨٥ ص ١٢٣.

(٣) مارك المنيون، ترجمة محمد خير اليقاصي، التناصية ١٩٩٨، ص ٧٥.

(٤) مارك، المنيون، التناصية، م. ص ٦٩.

مستل من منظومة لغوية واحدة وتكاد تختلط المرجعيات، وما هي الكلمات التي يحيلها إلى مرجعيات، فاللغة مشتركة، والفكرة مشتركة، وما يسمح لنا التحرر فيه هو الأسلوبية أو الشكل أحياناً، ولذا ارتبط النص عند بعضهم بفكرة الخلق أي الإبداع أي خلق النص الذي لم يأت عليه أحد. وهذا ما تأكده جوليا كريستيفا هي التي أرست في الاستعمال مصطلح التناصية: لكي تعرض الحس الأساسي الذي يبدو أنها استوحته عن باخтин من دراسته عن دوستوفسكي Dostoievski عام ١٩٦٣ درابلي Robelois ١٩٦٥ وهي تستند في مبدئها على باخтин لكي تركز على الطبيعة الاقتباسية للنص الأدبي كل الخطاب يكرر خطاباً آخر وكل قراءة تتكون هي نفسها خطاباً^(١)

وهنا تقع الإشكالية إذن، أين النص؟ فإذا كان كل خطاب يكرر خطاباً آخر؟ وهذا ما جعل باختيه يقول ويشير باختين بسخرية أخرى إلى أن كل (مودى) حدا آدم الأسطوري يترسم على أفق المقول سابقاً التناص هو ذلك المكان الذي ينهضي أن تحسب فيه الأنا مع الآخر^(٢)

ويرأيه أيضاً أي باختين "أن أنا الباختي لا يمكن خلطه تماماً مع مبدع المودى" إن الشخص في اللحظة التي يعبر فيها عن نفسه يتوقف عن أن يكون منتجاً (أنا الأداء) لكي يصبح منتجاً (أنا الأداء المودى)^(٣)

فقضية الفصل وردت في آراء السابقين لمجد الإشكالية تتعمق إلى درجة الخوف ولما حاول أن تخرج من هذا المأزق من خلال تحديد مفهوم النص كونه الموضوع المحدد، والتناص بالموضوع المبني، فالنص الأدبي يبقى البهجة التي تنصب فيها كل الثقافات والتجارب واللغات الإنسانية والأفكار القبلية والبعدية فلا يستطيع المؤلف لأي نص أن يبقى بمبدأ عن ذلك ومن هنا جاءوا بفكرة النص المنحسر hypotexte والاسماعية النصية: hypertextualist وقد استخلم هذا المصطلح ميك بال (mieke Bol)^(٤) ١٩٨١

(١) مارك بالفيو، التناصية م.س ص ٦٩

(٢) نفس المصدر ص ١٠٧

(٣) نفس المصدر ص ١٠٨

(٤) جيرار جيت، (طروس على الادب) ت. البقاعي ص ١٣٩.

وإن الاتساعية النصية هي بدهية بعد عالمي بدرجة مختلفة للأدب، ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ لبعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال كلها اتساعية نصية^(١)

وهذا أعطى للمؤلف الشرعية في أن الاتساعية تنطبق على كل نص، وكأنه لغة النص المنحصر بينما يربط أحياناً ما بين المتسع والمنحصر بصورة اضطرارية فالنصوص المحسورة تشكل نهاية نصاً متسعاً انطلاقاً من حاجة الإنسان، إلى هذه النصوص والتي تبقى الضرورة الحتمية لكل مؤلف.

وهنا تظهر المعادلة التالية:

النص = الموضوع المحدد = النص المنحصر

التناص = الموضوع المبني = النص المتسع

وإذا ما حاولنا إيجاد حالة تفاعلية ما بين العناصر السابقة فإننا نصل إلى المعادلات التالية:

النص + التناص = النص

الموضوع المحدد + الموضوع المبني = الموضوع المتسع

النص المنحصر + النص المتسع = النص المتسع

وبالتالي فإن آراء معظم النقاد والدارسين تجمع على أن هناك مركزاً وهناك دائرة فالمركز هو الذي يمثل المعلومة الأولى أو ما نطلق عليه اسم النص الأولي وكل ما يدخل على هذا المركز من نصوص أو أفكار أو أساليب أو أشكال تشكل نهاية الدائرة الكبرى والتي أشرنا إليها بالتناص أو المتسع أو الموضوع المبني.

وانطلاقاً مما سبق فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى الدخول في عالم التناص من قبيل الحاجة الماسة إلى النص الآخر، والمعلومة الأخرى، فالإبداع إضافة إلى أنه اختراع جديد ومعلومة جديدة ونص جديد، إلا أنه يعود إلى تراكمات وتجارب مرّ بها الإنسان لمبدع فلا نتصور أن مبدعاً في الشعر أو القصة أو الرواية أو حتى في الموسيقى والفنون التشكيلية أن يولد هكذا دون أن يعي أولاً بحسه بما يدور حوله ومن ثم الاستفادة من تجارب الآخرين، ولو على مستوى المنظومة، على أن التناص شيء لا مناص منه لأنه الفكاك للإنسان من شروط الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي

(١) أوبرادجنت (طروس على الأدب) ت. البقاعي ص ١٣٩

من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً وبرهنة على صحة هذه المسألة^(١)

وهذا ما خصه محمد بنيس أنص الغائب عنه معايير ثلاثة تتخذ صبغة قوانين وهي الاجترار، والامتصاص، والحوار، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب لأن تعدد قوانين القراءة هو من أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة^(٢)

ومن خلال هذا التحديد - الاجترار، الامتصاص، الحوار - وهي المراحل التي تمر بها عملية التناص، وهو تحديد أسلوبية التناص فلا يمكن أن نفتش بعض العبارات ونقرسها ونعدها تناصاً، وهذا يتنافى أيضاً مع المقولات هو تناص بعينه، فالأصل بالتناص هضم النصوص وتلويبها وجعلها موقفية توظفها ذا فائدة وبأسلوب يشعري أنني أمام نص جديد ولو تداخل مع غيره بالفكرة أو اللغة أو حتى الشكل أيكون التناص في الشكل أو المضمون أو هما معاً؟ إن ما تقدمه وما تعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة عالمية أو شعبية أو ينتقي منها صورة أو موقفاً درامياً أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل بل إن الشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه وهو مادة المتلقي لتحديد النوع الأدبي والإدراك التناصي وفهم العمل الأدبي لذلك^(٣)

والشكل الذي أراده الباحث هنا هو النوع هل هو قصيدة شعرية أم قصة قصيرة أم رواية... إلخ. مع أن الشعر أصبح على أشكال والقصة أصبحت على أشكال واللوح الفنية أصبحت على أشكال، فهل الذي يكتب القصيدة الشعرية العمودية متناص مع القدماء، وهل الذي يكتب قصيدة التفعيلة هو متناص مع رواد هذه القصيدة حديثاً، وهل الذي يكتب القصة التقليدية متناص مع موباسان وغيره والذي يكتب القصة المونولوجية أو الحديثة بأشكالها متناص مع كتاب القصة المحدثين...؟ كل هذه الاسئلة تدور في خيلة الباحث وتبقى يجد ذاتها تشكل إشكالية نلنا نخرج منها قريباً.

(١) جيرار جينيت، طرومس الأدب على الأدب، م.س ص ١٣٤

(٢) محمد بنيس، طلعة الشعر المعاصر في الغرب، ص ٢٥٣.

(٣) د. محمد متناص، الخطاب الشعري استراتيجية التناص، مرجع سابق ص ١٣٠.

والخروج أو الخلاص لا يكون بقرار بل بحاجة إلى دراسات معمقة ومحاولات جادة وزمن كافٍ.

وبالدرجة التي نركز فيها على صاحب النص أو المنتج وشروطه وموهلاته، فإننا يجب أن لا نفصل دور المتلقي في هذا الجانب، فينبغي أن يكون على قدر من الوعي والثقافة ولو في أولويات العمل المقروء إن القارئ النموذجي يكاد يكون أسطورة ومع ذلك فإنه عط آمال أي كاتب كما يشير إلى ذلك بصيغة طريقة آرنست جنجر Ernst Junger الذي يقول: إذا كان الجمهور المحترم عاجزاً عن فهم هذه الملاحظة أو تلك فليس لأنه يجهل التوراة، واللغات القديمة، والتاريخ، وعلم الأساطير، والآداب الكلاسيكية والعالية فحسب بل لأنه لا يمتلك أدوات اللغة أيضاً، كالقواعد والعروض وعلم الاشتقاق وسحر الأصوات^(١)

ولذلك حمل النقاد المتلقي بعض المسؤولية في إشكالية مفهوم التناص، وهذا من قبيل عدم ترك المتلقي إنساناً سلبياً يأخذ الأمور ببساطة بل يجب عليه مشاركة الكاتب في همه وبخته وإبداعه فدور المتلقي مهم جداً والكاتب عادة يضع باعتباره المتلقي، إلى من يكتب...؟ وكيف يكتب وما هي اللغة التي سيكتب فيها هل يكتب بالفصيحة أم بالعامية، باللغة الأدبية الراقية أم باللغة اليومية البسيطة، كل هذه يأخذها المبدع والكاتب والمؤلف بعين الاعتبار قبل أن يتوغل في مشروعة الكتابي، وهذا ما جعل مفتاح يقول: "إن التناص ظاهرة مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به، ومنها التلاعب بأصوات الكلمة والتصریح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط بين الإحالة على جنس خطابي برمته..."^(٢)

وبقي النص حسب معيار كريستيفا استمرار وانقطاع في آن معاً للنصوص الأخرى ضمن السلسلة الأدبية الخاصة بنوع من الأداء اللغوي والنص عندما يرتبط بالنصوص الأخرى يعتمد قوانين متصلة. ومعقدة في تعامله كما أنها هي الأخرى حاضنة لمسئوليات من الشروط التي يصعب معها اليقين والتحديد النهائيين ولذلك كان النص من ناحية ثانية، إعادة كتابة وقراءة لسلسلة النصوص الأخرى للاعتماد^(٣)

(١) ميشيل أوتان - سيميائية القراءة، ترجمة البقاعي، دراسات أدبية/ إفاق للناتعة مصدر سبتمبر ١٦٥-١٦٦.

(٢) د محمد مفتاح - الخطاب الشعري استراتيجية التناص مرجع سابق ص ١٣١.

(٣) محمد بنيس - ظاهرة الشعر للماد في المقرب، مرجع سابق ص ٢٥١.

التناص كمفهوم وإشكالية :

تعددت المفاهيم التناصية عند النقاد الغربيين وقد حاولوا إيجاد مصطلحات تناهض ما جاءت به كريستيفا وقد ذكر الباحث ما قاله جيرار جينيت حول النص المتسع والمتنحسر وتحديد مفهومهما بما يتلاقى مع مصطلح التناص والنص، ومنهم من حاول الإضافة والزيادة عليه فإن قلت أن التناص يختلف من باحث إلى آخر انتشاراً وفهماً، متلازم مع المفهوم الذي يمثله هذا الباحث عن النص نفسه، وأن التناص يتبع عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يمثل عند بعضهم موقعاً بديهيّاً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي لا يلعب إلا دوراً هامشياً - إن قبلت ذلك - فإننا نستطيع القول: إن الكلمة تستعصي على كل إجماع. ولكن هذا التنوع في التعريف لا يحرّمها مع ذلك من الوظيفة، إذ أنها أدت ونودي في النقاش الأدبي والثقافي دور كلمة السر، التي استولى عليها كثيرون، يبدو لي أنها تستخدم بالقدر نفسه في توجيه العقول نحو الفرضيات الجديدة لكي تمحو بعض المصطلحات، ولكي تحل محلها، لقد استخدمت كلمة السر، تناصية لقد حدد من البديهيات الموجودة في التفكير البنوي أو في بقايا أيديولوجية جمالية سابقة على البنوية، تستخدم في هذا الصدد التناصية كسلاح نقدي وكمداخل الإشكالية أكثر منها كمفهوم إيجابي بيّن الحدود^(١).

وإذا كان هذا الفهم والمفهوم عائماً ولم يبق في حدود التحديد اللغوي أو الاصطلاحي فإن الإشكالية انتقلت إلى شكله ومضمونه أيضاً.

والتناص أشكال مختلفة منها ما يدعى تناص الحفاء ومنها ما يسمى بتناص التجلي لكن المشكلة تكمن في إيجاد الحدود التي تفصل بين التداخل النصي، وبين السرقة الأدبية بشكل واضح^(٢).

(١) مارك المجر - بحث في اشتاق حقل مفهومي ونقشائه، ترجمة البقاعي ص ٧٩.

(٢) مفيد نجم، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب دمشق، عدد ٣١٩ ص ١٩٧٧ ص ٤٧.

وهذه المشكلة من الإشكاليات التي تعترض طريق الباحث في مفهوم التناسخ والإشكالية، ليست في تحديد حدود التناسخ وحدود السرقات الأدبية بل في تحديد المنهجية، فإذا كان الباحث أو الأديب واضحاً في استخداً للنصوص الأخرى من حيث التوثيق وحفظ حق الآخر، وعدم خلط اللغة وإعطاء الآخر حقه من ذكر اسمه ومرجعه فإننا نلغي فكرة السرقة ومن طرف، آخر متى يجوز للباحث أن يصدر حكماً؟ وهل من السهل ذلك...؟ إذا عرفنا أن اللغة ليست ملكاً لأحد وأن تولد الخواطر جائز، والمرجعيات أحياناً تكون شبه موحدة، فالأمر إذن أصعب من تصورنا، فمن السهل أن أقول التقى الشاعر فلان مع الشاعر الفلاني في الأفكار وحتى في الكلمات ولكن ليس من السهل أن ألبس الآخر لباساً أسوداً بحجة السرقة، أو تولد الخواطر أو حتى الثلاثي بقصدية أو غير قصدية.

ومن هنا كان التناسخ كما ذكرنا سابقاً إما خفياً أو متجلياً وفي كلتا الحالتين لا بد من إثبات ما يؤكد ذلك، والخفاء هنا جاء من المعنى اللغوي للكلمة، أي إخفاء التناسخ وعدم رؤيته أو إدراكه إلا من خلال معرفة دقيقة للنص والنصوص التناسخ معها، فهي عملية لا شعورية، أما الآخر فهو المفهوم الأول إذ يكون واعياً فيأخذ النص ويصهره بطريقته، ويعطيه روحاً جديدة من خلال توظيف أو الوظيفة التي أرادها، وإذا استطاع الشاعر أن يستخدم التناسخ الخفي يكون قد أجاد وأبدع أكثر مما لو استخدم الآخر وهكذا فإن التناسخ النصي Clonage ذو قبليات انطباعية تنهاى بحياكة وحكاية الأشكال الكتابية المتناثرة، وهكذا يكون الأدب جميعه نصاً واحداً^(١).

وقد يحتاج في بعض الأحيان إلى استخدام التناسخ الآخر، إذا وصلت إلى مرحلة القناعة بإزاحة القداسة عن النصوص فالكلمة وكذلك النص ما هما إلا حلقة بين سابق ولأحق وتقاطع بين كل هذه، بما يعني أن النص ما هو إلا موازنية من التنبهات، وذابت وتحولت آخذة من بعضها الآخر، وفيها يجري الإقرار بأن خلف ظاهرة هذه التقاطعات بين النصوص، الكلمات، ثمة فعل جدلي يقضي ويأخذ ما بين المخالفة وتأكيد الذات^(٢).

(١) د. محمد أحمد الخضراري، هتمة النص (سلطة القراءة) مجلة كتابات معاصرة ص ٦٩.

(٢) الحسن الموسوي، (علامات) المقارنة والتناسخ، المجلد ٢٦ ص ٢٤.

ولمنا يؤكد، جوليا كريستيفا مركزية اللغة في قراءة باحثين لكلى المفردات مكتظة بالآخرين، لأنها تشكل من مقتطفات من ملفوظات الآخرين، ولعلا تبقى القراءة عاتمة تأتي كريستيفا بصياغات أخرى تشغل كاختراعات قابلة للتداول فالتناص ما هو إلا إدراج التاريخ في النص وإدراج النص في التاريخ أي أن النص الحالي ما هو إلا رجع لنصوص أخرى يتجاوب معها يعاورها ويعيد استطافها لكن الإبقاء على الصياغة معلقة بهذه الصورة قد يفقدها الدينامية التي تتسرب من كلام باحثين^(١).

فما يعنيها من كل هذا هو فهم النص والوقوف على ماهيته وأبعاده، وسبر أفواره لذلك جاءت هذه المدارس النقدية وتطور علم النقد إلى درجة التجديد اليومي، تبعاً لطبيعة الإبداع وعمقه لذلك كان من أجل فهم النص الحاضر لا بد من استحضار كل تلك الدلالات والإشارات والأبعاد التي تنطوي عليها، وهذا التصور البعيد للمسألة أوجد ما سمي بموجة دراسات النص المغلق^(٢).

فهل نستطيع بعد هذا أن ندخل إلى أحماق النصوص والوقوف على طبيعتها وسبر أفوارها دون الاصطدام بسدود مغلقة، فهل المسرح استطاع أن يستفيد من الموروثات والأسلوبيات والأساطير وغيرها... إلى درجة الإفادة وتقديم ما هو مفيد... وإذا كان ذلك ممكناً فلأي حد استطاع الكاتب المسرحي العربي (سعد الله ونوس) أن يقدم نصاً ناجحاً مستفيداً من كل ما قدمنا...؟

وفي أي الجوانب استطاع أن يبدع، وأن يربط ما بين الماضي والحاضر، ويضي الحركة الإبداعية بمجذفات جعلت من النص المسرحي نصاً متناصاً وناجحاً، وهل إدراك ونوس طبيعة القوانين اللغوية والإيقاعية والتناصات الموروثة لديه أم جاءت عبثاً ثورياً للوجدان العربي أولاً والإنسان الإنسان ثانياً وإذا كانت هذه التساؤلات وغيرها نطرحها للوقوف على تجربة ونوس الإبداعية، هل استطاع الباحث أن يلم بأطراف مصطلح التناص من كل جوانبه بدءاً بجوليا كريستيفا والإشكاليات التي رافقته وانتهاء بالقول التناص قانون لغوي وتركيبى سائد في كل الخطابات قادم وحده هو الذي تكلم لغة جديدة، كل الجلبة، بما علمه الله، أما الذين جاؤوا من بعده فبعضهم

(١) نفس المصدر ص ٢٨

(٢) د أحمد الزعي، مقالات في الأدب والنقد، مكتبة الكنتاني، أريد ١٩٩٣ ص ٨٥-٨٦.

يأخذ من بعض ويجهتد في الصياغة وفي التوليف والتأليف، كي يستحدث شيئاً جديداً من شيء أو أشياء مألوفة ومعروفة بما فيها اللغة، أو حتى الكلمات التي تعتبر بمثابة وقائع تداولية أو أيديولوجية.

فالمفهوم الغالب على معنى التناص كما هو ملحوظ من التعريفات السابقة واللاحقة، هو مفهوم التقاطع أو التفاعل بين النصوص المختلفة من أجل خلق نص جديد ذو أبعاد دلالية وتعبيرية مختلفة كل الاختلاف، عن مجموعة الأجزاء أو الوحدات المتشابهة. وكل محاولة لتفكيكه من أجل إرجاع العناصر التناصية فيه إلى أصولها، تعتبر تدميراً تاماً بالمرّة لأنه كيان نصي جديد ناتج عن الصفة التناصية الإبداعية، التي جعلت منه بوتقة تنصهر فيها كل المعطيات النصية السابقة، كي تخرج خلقاً آخر منبثقاً من عملية التعالقات الداخلية بين المنتجات اللغوية أو الخطابية المختلفة، وهو ما يسمى بالتناص الداخلي، أما التناص الخارجي فيشمل تفاعل النص بما هو نظام لغوي إبداعي محكوم بقوانينه الخاصة مع أنظمة أخرى محكومة بقوانين مغايرة مثل السياسة أو الاقتصاد أو الفلسفة أو الشريعة أو الطب أو التجارة أو الإعلاميات، حيث يستثمر معطياتها من أجل خلق كلمة جديدة، ومعاصرة يطعم بها نسجه فيخرج في صورة نمط من التخطيب (تفاعل الخطابات) (Interdiscours) ونمط من تعالق الأنظمة المعرفية والثقافة المتعادية^(١).

فالتداخل والتقاطع قد يأخذ معنى الاقتباس وقد يأخذ معنى الحركة الوجدانية أو اللاشعورية بين النصوص وقد تأخذ معنى يؤدي بالنهاية إلى ارتباط نص بنصوص أخرى، وقد يأخذ بمفهوم (حسن المأخذ) الذي عبر عنه العسكري في كتابه الصناعاتين وكان يقصد بها السرقة، وقد يؤخذ بمفهوم (الاحتذاء) الذي استخدمه عبدالقاهر الجرجاني أي معنى ابتكار مدلولات متنوعة قد تتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى لسوالفها^(٢).

ولذلك أسبابه ومسبباته، فالموضوعات المطروقة كانت متشابهة، فليلى هي ليلى مخلوقة كل الشعراء، ولكل شاعر مدلوله الخاص المرتبط بهذا الاسم، هذا إضافة إلى العناصر الأخرى كاللغة، ومن خلال هذه المفهومات تتأكد فكرة جماعية اللغة،

(١) محمد خرمش، مقدمه ديوان نادر هدي أريد الأردن، ٢٠٠٢ ط ١ ص ١٥-١٦.

(٢) د عبد الله المنطاسي، الخطبة والتكفير، م.م. ص ٣٢٢.

ومعها جماعية النص، وتداخل النصوص فيما بينها، فيما يشكّل منه ما نسميه بالمروروث، وفي ذلك إعادة للوحدة بين المتشع والمتلقي وفي استقبال النص وفي تفسيره أي العرف الأدبي الذي تنشأ عنه مقومات الأدب، ومن هذا المفهوم يستطيع المرء أن يرى كما يقول - (كولر) - إنه من التفضيل أن نتحدث عن القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عنصرية مستقلة تامة في نفسها، وتحمل معان ثرية فائضة.

إن التناول السيمولوجي يقترح نقيض ذلك بأن يفكر في القصيدة على أنها كل متجانس أو وحدة عنصرية مستقلة تامة في نفسها، وتحمل معان ثرية فائضة.

إن التناول السيمولوجي يقترح نقيض ذلك بأن يفكر في القصيدة على أنها قول لادلالة له ضمن الأنظمة العرفية التي اكتسبها القارئ ولو اطلقت أنظمة أخرى غيرها فإن إمكانات الدلالة عندئذ تتغير^(١).

ولاستخدام أسلوب التداخل هدف عام وهو الجمالية وإثراء الجمل النصية ولها أبعاد في ذهن الكاتب فهي أشبه بالومضات أو الإشارات أو الشيفرات^٢. إن وظيفة النصوص الجمالية إثراء الشيفرات (الأنظمة اللغوية) التي تستخدمها وهي تؤدي وظيفتها هذه باستعمال شيفرة إضافية^(٣).

فالكلمات أشبه ما تكون بالشيفرات والنص يكون عبارة عن مجموعة من الشيفرات التي تتلاقى في النهاية لتصل إلى درجة الاحتراق، ومن ثم إنتاج النص الأدبي. وهل هذا المفهوم يلائم الواقع أم يبقى تخلياً فكرياً، وإلى أي حد يتطابق أو يتنافر مع رولان بارت الذي رفض أن يكون النص الأدبي انعكاس كالمراة، أو ما سماه النقاد قديماً بالمحاكاة، لا وجود إذن لنظرية المحاكاة في الأدب لأن هذا المفهوم يسقطه (بارت) لأن المحاكاة تفسير الأدب على أنه انعكاس يشبه المرأة لحقيقة قائمة سلفاً وتلك ليست صفة الأدب على أن الكاتب إنما يكتب لغة استمدتها من مخزون معجمي له وجود في أعماق الكاتب، وهذا يمثل وجوداً في أعماق الكاتب هو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب وهذا يمثل وجوداً كلياً للكاتب، وليس للأشياء المحكية، فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على ذهن منسجبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة، من المحاور، والتعارض

(١) عبد الله النذلي، الخطبة والتكفير - مرجع سابق ص ٣٢٦.

(٢) وليام راي، ترجمة يوزيف هنري، للنص الأدبي، دار للمون ط ١ بغداد ص ١٤٣.

والتنافس، وبذلك يتأسس ما يسميه بارت (المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة، (Heterogenous dictionary of intertextuality)^(١).

هل استطاع ونوس بعد ذلك أن يحول نصوصه الأدبية الإبداعية إلى بذور قابلة للنمو كالكائنات الحية كما أراد لها الغلامي حينما قال أنه نتاج أدبي ولغوي لكل ما سبق من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنشع عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومتجاً تماماً مثل كل كائن حي، كالإنسان والشجرة، وقد يحدث أن غمد نصاً عقيماً مثلما غمد إنساناً عقيماً، وقد يكون العقم لأسباب طبيعية تنتج عن نقص في عناصر الإنتاج داخل الكائن، وربما تكون عن أسباب اصطلاحية يتخذها الإنسان ضد حاسة الإنجاب فيه، كما هو موجود في زماننا وكما فعل العربي بنفسه حينما منعها من الإنجاب وقال قولته المشهورة:

هَذَا مَا جَنَاهُ أَبَسِي عَاسِيً وَ مَا جَنَيْتُ عَاسِي أَحَد

وكان قضية التداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوامل الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي متميزة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل^(٢).

وقد عبر عنه بعض السابقين كما قال حنتره الشاعر:

هل غادر الشعراء من متردم... وكذلك في التقاليف والمعارضات حتى في أدب الرحلات والمساجلات وغيرها، ولم يبق هذا التداخل مرهوناً بالشعر على مدى الأزمان بل دخل في كل فن وإبداع.

وموقف المسرحي الصديقي من مقاومة التفرغ والعودة إلى راحة الأرض في المغرب لم يكن منفرداً بل هي حركة تكاد تكون عامة على أثر الاستعمار، ومحاولاته لتقسيم المغرب الأمر الذي جعل كل القوى الشعبية والسياسية والفكرية تقف موقفاً جدياً تجاه هذا الكيان الغريب حتى لو كان من خلال الكلمة في القصيدة والقصة والمسرحية^(٣) وذلك هو ما عبر عنه عبد المجيد بن جلون في مجموعة قصص (وادي الدماء) وفي هذه القصة بالخصوص أحسن تعبير. إن هؤلاء فتية في سن

(١) عبد الله الغلامي، الحظيرة والتكفير، مرجع سابق ص ٣٢٧.

(٢) عبد الله الغلامي، ثقافة الامتلاء مرجع سابق ص ١١١-١١٢.

الشباب والمرح واللامبالاة وقد خرجوا إلى البادية في نزهة تصيد ربيعية للتمتع بجمال الطبيعة ومناظر الحقول الزاهية، ولكن الوجود الاستعماري يلاحظهم فينقص عليهم صفو نزهتهم، ولا تلبث النزهة إن تقلب إلى اجتماع وطني يتضامن فيه أبناء الحاضرة مع أبناء البادية يتبادلون الرأي في هؤلاء المستعمرين الطفلة وسبل التخلص من سيطرتهم الظالمة^(١).

وهذا يتسحب على المسرح كذلك فأحدى الغايات العليا لهذا الفن الإبداعي هي خدمة الأهداف القومية العليا فالمسرح المغربي أصلاً لم ينشأ إلا لهذه الغاية، والأدب الذي ينجز من أجله لا بد أن يسير في طريقه، ولذلك نرى المسرحية مجندة للدعوة إلى التعبئة العامة، إنها مسرحية صغيرة من فصل واحد قصير للدعوة إلى التعبئة العامة - مسرحية دقات الساعة لعبد القادر - إنها مسرحية صغيرة من فصل واحد قصير ولكنها مع ذلك تحتوي على فن وترمي إلى هدف^(٢).

وكذلك في فكر المسرح وتقنيته لم يعتمد على التقليد والتغريب، بل بعضهم أخذ على عاتقه مبدأ التغيير لما فيه خير الحركة المسرحية فقد ظلت - (بدايات المسرح) - في الغالب وإلى نهاية الستينات مرتبطة بتقليد المسرح الكلاسيكي، والبوليفاري، والعشبي، والواقعي، فإن من علاماتها البارزة على الصميد الفني والجمالي هو اهتمام الصديقي بالتراث المغربي ومحاولة الفوص في أعماله لمسرحته واكتشاف صيغة مسرحية عربية ... ولأن هذا التراث ينطوي على قيم جمالية، فإن لجوء الصديقي إلى منابعه قد تم عن وعي مسبق.

لذلك اتخذ (الحلقة) كفضاء مسرحي يخوّل له تقديم عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين الماكوف والغريب، بين الشاعر واليهود، بين السامي والبصري، بين الإنساني والشيئي، وهذا يعني أن مكونات الفضاء الإطالي (الحفرة، الكواليس، المقصورة) لم تعد لها مجرد وظيفة معملية، بل صارت تقوم بوظيفة ترتبط أساساً بعملية إنجاز الفرجة، أي أنها تدخل كعناصر في العرض إلى

(١) عبد الله كترن - حلويات عن الأدب المغربي الحديث، دار الثقافة - الدار البيضاء ١٩٨٤ ط ١ ص ١٣٢.

(٢) نفس المرجع ص ١٤٤.

جانب عناصر أخرى مما يؤدي في الأخير إلى خلق تواصل جمالي يشبه إحساس المثالي ويجعله مشاركاً في العمل^(١).

وحرص الصليبي خلال رحلته مع المسرح المغربي أن يكون بعيداً عن المسرح والتي يجب أن تبقى متواصلة مع الجمهور بكافة مستوياته ، واستطاع من خلال هذا الفهم الارتقاء بالمسرح المغربي ، وأسس لنفسه وللمسرح العربي عموماً صيغة مسرحية تحقق شبه قطيعة مع المفاهيم المسرحية الغربية وبذا يكون قد وقف مع إخرته المسرحيين العرب في مستوى متقارب من الفهم والانطلاقة المسرحية حتى غدت الحركة المسرحية في المغرب من الحركات التي يعتز بها، وأخذ التاريخ مكانه في الإبداع، وكذلك الأسطورة والقيم والدين وكل ما هو موروث، ولم يأت هذا إلا من خلال إيمان المبدع وقناعته في مادته الإبداعية، حيث قيل "وإذا كان المسرح التاريخي قد أثبت نزوع الكتاب والجمهور إلى التفتيش عن المثال وتأهيل المبدأ أو القيمة الإنسانية العليا، فإن الأدباء الذين عنوا بالأساطير كانت تدفعهم أفكار إصلاحية وتغلب عليهم في كثير من الأحيان اتجاهات فكرية وذهنية"^(٢) وهذا يتطلب من المبدع أمرين إما أن يكون على قدر في إمكانية تغيير مادته التناسلية تاريخياً وأسطورة: القديمة، أو إعادة تغييرها بما يتفق وروح العصر وذاتية الكاتب، وهذا يؤدي إلى استخدام هذه المادة استخداماً حصرياً، وناجحاً يخرج النص الأدبي من السكون الرومانسي والفردى إلى عوالم أكثر رحابة وواقعية وكلاسيكية. وقد جاد ونوس في توظيف تناسلاته بشكل ملحوظ سواء كان على المستوى الأسطوري، أو التاريخي، أو الديني. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على ثقافته الواسعة وسعه اطلاعة وعظم مادته إلى درجة إعادة إنتاجها وخلقها في أسلوب يرقى إلى درجة النجاح والإبداع، فلم يتخل ونوس عن تاريخه، ولم ينسلف عن واقعه وهموم مجتمعه، من خلال مسرحياته التي سنلج بواطنها ونكتشف بواعثها، وشغف سعد الله ونوس بالتاريخ لا جديد فيه فقد كان التاريخ مرجعاً له حين كان مأخوذاً بالكلمات المنحثة، وبقي التاريخ ملاذاً حين هدأت الكلمات وارتبكت الأسئلة، وبسبب مقام التاريخ أدمن سعد الله على الوعي التاريخي يقرأه في كتب طه

(١) حسن النيجي، المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب جامعة ماس

١٩٩٤ ص ١٢

(٢) إبراهيم الدرديري، تراثا العربي في الأدب المسرحي الحديث، جامعة الرياض، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٨١

حسين ويتملاه في سطور أحمد امين وعبد الله العروي، ويأسفن الحافظ وينقب في كتب
قديمة تحول الوقائع إلى حكايات إلى التاريخ، وما التاريخ إلا دراسة، وللتعرف على
الأسباب المجتمعة التي ترحب بالجلد وعلى انطفاء ما انطفأ أي أن سعد الله المشدود
إلى السببية الاجتماعية، التاريخية كان يعود إلى الحكايات، لكي يدرسها كظواهر
اجتماعية، من مقام الأحجية إلى مقام الشرح والموضوع، وبهذا المعنى تتكشف الظاهرة
التاريخية مهما كان زمنها في القوانين التي تشرح أسبابها وتحول الظاهرة التي كانت إلى
جملة إجابات، فتشرح الماضي وتضيء الحاضر أي تتحول الحكايات وشبيه الحكايات
إلى معرفة موضوعية لها زمانها الخاص بها، والمتحرر من الأزمنة الضيقة والوهمية،
وهذا التحويل الفني المعرفي يوحد الحاضر والماضي في زمن القراءة الموضوعية، بحيث
يمكن قراءة الحاضر في زمن سلف، بقلوب ما يمكن إعادة قراءة الماضي في حاضر
مفترض وهل الملك هو الملك مربوطة بزمن أم انها تخص جميع الأزمنة^(١).

فالتاريخ لغة الفنان والإبداع يستلهمه ثم يعيده من خلال رؤيا أو عبرة أو
فكرة أو أي شيء، يعيده إلى القارئ إلى الطرف الآخر من العملية الإبداعية وهو
المتلقي، مهما كانت قدراته ومستوياته في سبيل إعادة الوعي وإثارة الوعي لدى
الإنسان.

(١) اد فيصل دراج، مجلة الطريق عدد ١٩٩٦، بيروت ص ١٨٥

التنافس والنقاد العرب رؤيا تطبيقية:

بدأ البعد التنظيري والتطبيقي لمفهوم للتنافس حديثاً عند النقاد العرب، ولم يقف الناقد العربي عند التنظير أو التوصيف لهذا المصطلح، بل أخذ بعضهم بتطبيقه على النصوص الشعرية والفكرية منها، مع الفارق في مستوى التطبيق ما بين ناقد وناقد، معتبرين أن قراءة المادة الأدبية بأسلوب التنافس هو الأجل وهو الأقدر على توصيل المعلومة بشكل أفضل فتقول منى ميخائيل^(١) وربما يعطي هذا النص بعناية أفضل إذا درس في إطار ما أسمته جولياً كريستيفيا بالتنافس، أي إجمالي المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص فلا يمكن أن يقلد المرء هذه الرواية حتى قدرها، تعني رواية (ترابها زعفران) أو حتى أن يفهمها دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبي^(٢) ورغم ذلك فلأننا نجد (منى) تعتمد على كتاب الإشارات الإلهية للتدليل على مواقع التنافس، ولم تعتمد البعد التحليلي في رواية (ترابها زعفران)، إذ تقول أيضاً ويرسم تيار الوحي الانتقائي للكاتب صورة ثاقبة للنظرة للتيار الاجتماعي.. في حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون إلى غرف المدرسة .. ويعطيهم خليفة أفندي دروس العربية، وأسمعهم من الشباك يقرؤون القرآن معاً بصوت عال منغم له إيقاع مليء يجتشد له قلبي بالرهبة ، وأريد أن أكون معهم. ويختلط هذا أن الراوي البالغ مع أحلامه وعلابات المسيح الشهيد المصلوب، وينتج ذلك صوراً استعمارية قوية وجديدة في النثر العربي، وكان السياب والبياتي وعبد الصبور وشعراء حرب آخرون قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور الخالدة في أشعارهم^(٣) وتستمر الناقلة في عرض بعض المواقف في رواية (ترابها زعفران) دون اللجوء إلى أسلوب المقارنة أو المقابلة ما بين موقف وموقف إلا في بعض المواقف كأن تقول والبحر هو دائماً رمز الحرية والعزلة تعادل العاطفة الجنسية في رواية الخراط^(٤).

وتبقى ميخائيل من الناقداً اللواتي حاولن سبر أغوار هذا العالم بحدية وجراً، بغض النظر عن قدرتها على إعطاء المطلوب أو بعضه.

(١) منى ميخائيل، ترجمة محمد يحيى، (الرجل والبحر جوانب من التنافس في رواية الخراط لـ ترابها زعفران) نصوص ١٩٩٧ م ١٥ ج ١، ص ٢٥٤.

(٢) نفس المرجع، ص ٢٨.

(٣) نفس المرجع ص ٣٠.

ويأتي جمال فوغالي في مقالة حول رواية (رمل الماية) فيقول 'رواية رمل الماية ترتقي ارتقاءها الإبداعي على خاصية التناص الذي يصبح إظهارها ويورثها في آن، فتقاطع المناصة مع المتناصة والنص السابق (الف ليلة وليلة) بالنص اللاحق (رمل الماية) معارضة إياها ومتحديه بيتهما الأم لتتجلى بعد ذلك معمارية النص الروائي التي تروم الشعرية في أبعدها تجلياتها^(١).

ومنذ البداية يصدر الناقد حكمه على هذه الرواية بأنها تصل إلى مرحلة الإبداع الرافعي ولو أنها تقاطعت مع ألف ليلة وليلة وتحاول أن تأتي بالجديد ولا تكون صورة فوتوغرافية للنص السابق، وهو الهدف من التناص أي الفائدة مما سبق في سبيل الإجابة لاحقاً ويقول في ذلك 'وكدنا تبيان مستويات التناص في هذه الرواية الحدائية بلا منازع لأنها آلت على نفسها أن تقول الجديد لأنها كتابة جديدة' وهكذا تمجد الكتابة التي ترفض التطابق وتهفو إلى بناء الاختلاف من كل مبررات وجودها، ذلك أنها حركة تمضي إلى التراث لتكشف عن خباياها تفنن بالهامش (الف ليلة وليلة) وفي ضوه تقرأ المركز النصوص الألفية^(٢).

إن الدارس يضعنا في أجواء لغوية وأساليب تناصية جديدة 'إننا بإزاء نص روائي مكثز ثري مليء حتى الفيضان بالنصوص الغائبة والمغيبة في آن، هن قصد أو غير قصد حتى يصعب على القارئ أن يجد مراجعها وأن يحيل تلك النصوص إلى مضامينها فتغدو الكتابة لعبة فنية إبداعية خلاقة لما يمكن أن يسميه الناقد سعيد عكوش خطابات المستنسخ، وقد توغل الناقد بهذه الرواية فأتبع أسلوب قراءة النص من خلال التناص وبين من خلال رؤيته التنظيرية كيف يكون التناص في الرواية مستندلاً ببعض المواقع في الرواية؛ والتركيز على بعض النصوص من ألف ليلة وليلة، وكيف وظفها مثل: النص القرآني وبعض الشخصيات التاريخية، وقد أجاد الناقد في سبر أغوار الرواية والوقوف على بؤر التناص فيها، فلم يقف بعيداً ويسلط أضواءه على النص وبالتالي لم يقع في شرك الحلل الحفول.

ويأتي بنيس في تجربة جديدة تكاد تكون من أولى التجارب على مستوى دراسة النصوص بطريقة التناص، إلا أنه اتخذ أسلوب المقابلة ما بين نص ونص دون

(١) جمال فرغاني، شعرية التناص (للدكتور) العدد ١٩٩٦ ص ٤٨ سوريا دمشق

(٢) جمال فرغاني، نفس المرجع ص ٤٩.

اللجوء إلى بيان درجة التناص فمثلاً يقول: سنحاول توضيح القوانين التي تحول
بفعلها النص الغائب في المتن المغربي، بعدما أعيد تركيبه في سياق هذا النص:

نموذج ١ - عبد الكريم الطبال - أغنية إلى الصيف:

من أجل أن تحمل في يديك يا مسافراً في كل عصر

يا تاجراً في الذهب والفجر

هدية لكل واحد من الأهل

الحن والسلوى للتائه الغريق في الرمل...

هذا النص إعادة كتابة لنص البياتي (من أجل الحب) الذي جاء فيه

من أجل أن نضحك للشمس

على شواطئ البحار

ولهم الحار

ونقطف النرجس من طرائق النهار

إن إعادة كتابة نص البياتي في نص الطبال تمت عن طريق امتصاص النص
الغائب الأصل، ونماذج بالتأكيد مع نصوص أخرى ليظهر على هذا النهج^(١)

وإن محمد بنيس لا يرضى بالنظرة السطحية إلى الأشياء وكأنه يطالب النقاد
أن يتوغلوا إلى لب النصوص والوقوف على ماهية التناص فيها، وهنا أذكر ما قاله
حول الطريق "يستمر الطريق على هذا السؤال يأتي بالنماذج الشعرية ويدخلها
بأسلوب ميكانيكي في تركيب الفصائد، فينتج عن ذلك تقارب أو اتفاق في المعنى
حسب ادعائه، وهذا النوع من القراءة ينظر للنص بعين مجردة وفكر سطحي بحيث لا
يصل إلى مستوى إدراك التحول الطارئ على النص الغائب مما يجعله غائباً حاضراً
من خلال تركيب معقد، لعللاقة له بالبنية الأولى التي ورد فيها هذا النص"^(٢)

فهو يرفض هذا الأسلوب من النقد ولا يرضاه أبداً بل يدعو إلى الوصول إلى
مستوى التحول الطارئ على النص الغائب، السؤال الذي يطرح نفسه هل استطاع
بنيس الوصول إلى ما دعا إليه...؟ فيقول في هذا الصدد:

نموذج صورة الإنسان في العصر الجليدي محمد السريغي:

(١) محمد بنيس ظاهرة الشعر للعاصر في الغرب، مرجع سابق ص ٢٦٢

(٢) محمد بنيس، مرجع سابق، ص ٢٦٥.

كان يوم الآخره
يفضح في الوجه واليد واللسان
ويقول المتنبي:

ولكن الفنى العربي فيها - فريب الوجه واليد واللسان ، فالشاعر محمد
السرخيني بعيد كتابة بيت المتنبي في قصيدة بعد ما قام بامتصاص البيت الأصلي، حتى
إنه ابتعد عن كونه مجرد صدى للمتنبي، واستقبل بتركيبه الخاص الذي يجعل المتنبي
مستمراً ومتدفقاً في النص الشعري المعاصر عند السرخيني^(١).

فماذا قال بعد هذا النقد ؟ هل توغل بنيس ووقف على لب التناص من
الشاعر اللاحق للسابق أم اكتفى بمقولته، (بعيد كتابة بيت... للمتنبي) فهل هذا يكفي...؟
كان من المفترض من بنيس أن يوضح زمان القصيدتين وما ورائهما من نصوص
غائبة، لكن لكي نقف على حقيقة التناص ونصل إلى درجة القناعة بأن الأول تناص
مع الآخر. ويعود ثانية ليوجه النقد إلى (الكتوني) وأسلوبه الذي يشبه السرخيني، كما
ركز بنيس على التناصات في الشعر المغربي من خلال رجوع هؤلاء الشعراء إلى
التراث كالقرآن، والأسطورة، والتاريخ وغيرها، وأيضاً بقي عند مستوى واحد وهو
مقابلة السابق باللاحق دون التركيز وقراءة النص الإبداعي وإعطاء الرؤى النقدية
والملاح الفنية المرجوة منه، وتبقى أحكامه عامة لا تتعدى المضامين أو الألفاظ أحياناً،
دون إظهار المؤثرات الفنية والوجدانية، وتغلب على القول بأن بنيس لم يصف إلى
التطبيق النقدي في مجال التناص الكثير وبقي في حدود معروفة ومألوفة.

ومقارنة بسيطة بين ما سبق وما سيأتي على ذكره الدكتور أمين عودة حينما
يحاول الوقوف على قضية التماثل النصي ما بين عبد الوهاب البياتي وجلال الدين
الرومي حيث يذكر قصيدة البياتي التي يقول فيها.

الناي ييكي: إنها الغابات تبحث، سيدي
عن قوتها في باطن الأرض العميق.
الناي ييكي: إنها ريح الخريف
الناي ييكي: إنها الأبراج داهمها الحريق

(١) محمد بنيس، نفس للرجع، ص ٦٦٥.

النأي: إنسان يقاوم موته موت الطبيعة والفصول

فيقول عودة وأول إشارة نصية هامة في قصيدة النأي يظهر فيها عنصر التعلق النصي تبدو واضحة في الاقتراض المباشر للدالة النأي ملفوظاً واستقراره في العنوان مرقعاً، والنص الذي تنبأه هذه القراءة أباً مفترضاً منه أو متفاعلاً معه هو نص جلال الدين الراوي الذي يقول فيه.

استمع إلى النأي كي يقص حكايته .. إنه يشكو ألم الفراق.
إنني منذ قطعت من منبت الغاب، والنأي، رجلاً ونساء سيكون لبكائي.

إن النأي بموسيقاه الشجية عند الرومي، يغدو علامة يتناولها الشاعر تأويلاً يمكنه من استيعاب حالة الصوفي التي سيأتي بيانها، فالنأي وفق تأويله يتحول إلى راوي يروي حكاية انفصاله الأليمة عن أمه الطبيعة حينما يصدر الصوت النائح النواح والبكاء، النواح، الاتين البكاء^(١) .. ويستمر حودة في قراءة هذه المفردة ومدلولاتها وأسباب اختيارها ومدى تأثيرها في الشاعر والقارئ.

وبأتي رجاء عيد ليقر بأن مصطلح التضمين الصق بالتناص من مصطلح السرقات إن مصطلحاً ثرائياً آخر قد يكون - في رأينا ألتصق بالتناص وهو يتجاوز مصطلح القديم: التضمين وذلك فيما ينبعث من نص أو نصوص أو ما يتماس في تجاوز بين نصين كأنه مقابل لما نعرفه من استدعاء الشخصية التراثية، إن الاستدعاء - هنا - استدعاء قولني أو نصي، يتخذ مسارات متعددة، ودلالات متنوعة على حسب قدرة استخدامها والتمكن من تلاصق الصوتين السابق واللاحق^(٢)

وقد سارع عيد إلى تطبيق مفهوم التضمين في مواقع كثيرة دون اللجوء إلى تفسير الأبعاد المضمونية من خلال التداخلات السابقة واللاحقة، وقد قصر كذلك في إظهار البنى الفنية، وكذلك وقع في إشكالية المقارنة بالقول الصريح ولعل سؤالا المرجأ يتشكل في استفهام أكبر حين نقارن - هذه المرة - بين نصين للشاعر نفسه كذلك - ونقارن بين تناصهما مع نص للشاعر صلاح عبد الصبور^(٣)

(١) د. أمين ، نصيدة النأي للبياتي، قراءة في البنية والتعلق النصي، إجماع اليرموك م ٢٠ ٢٠٢١-٢٠٢٠

(٢) رجاء عيد، النص والتناص، علامات ج ١٨ ص ١٩٩٥ م ١٨٥.

(٣) رجاء عيد نفس المرجع ص ١٩٥.

وكذلك يذكر نصوصاً شعرية دون التركيز على الأبعاد التناسبية والمما يبقَى في مدلولاته في الأحكام الخارجية فيقول في قصيدة اعترافات للفيتوري

وأحس بشيء مصلوب
ينزع أطراف المصلوبة
ويغوص بصدري كالسكين
دع المقادير تجري في أصتها
ولا تبيت إلا خالي البال

ومثله تحوير بتناس مع بيتين لشوقي وبيت لابن زيدون ولهما شهرة لا تخفى، ومن خلال هذا التحوير ينبثق نقيض موجه يكشف حالة، وحالات ومن السخرية الأليمة لما نحن فيه.

يقول أمل دنقل:
جبل التوباد حياك الحيا
وسقى الله ثرائنا الأجنبي
وطني لو شغلت بالخلد عنه
نازعتني لجلس الأمن نفسي
هكذا أضحمي التتالي بدلاً من تدانيها
وتناوينا شريداً وأسيراً وقتيلاً^(١)

وهكذا يستمر عيّد في ذكر النصوص التناسبية دون الوقوف على ماهية التناس و مواضعه، واكتفى بالمعنى الظاهري وكأنه أدرك ذلك حيث استنتج بحثه بقوله إن نصوصاً جديدة ومتعددة تمحو سبيل (التناس) وتنمهي في شكول وأشكال متغايرة، وإن وفرة من المصاحبات النصية تتجلى في خطابات لها تنوع وفرد، كما لها تفارق وتخاليف، ولكل مجالاته المستكنة في تناسخ مدلولاتها وفاعلية تناسباتها وتحتاج - كما أشرنا قبل - إلى تحليل أنماطها وتأويل علاقاتها واستكناه ما يخفي تحت سطحها اللغوي بين نص أو نصوص - تناس معه^(٢).

(١) رجاء عيّد، مرجع سابق ص ١٨٧ - ١٨٨.

(٢) رجاء عيّد، مرجع سابق ص ٢٠٦.

ويأتي شريل داغر بمحاولة أخرى لدراسة التناص في بعض النصوص الشعرية فيقول إن هناك شعراء ينحون وجهة مختلفة في التنصيص وتقوم على اختطاف الجمل وتحويرها بل على قلب معانيها قلباً يبدلها في صورة نقيضة لها^(١)

وفي هذا المقام يستدل على مقولة بشير لأنسي الحاج حيث يقول في بعض أشعاره:

ونجى العصور

ومجد العصور

وفي الناس الرهشة

معتبراً ترتيله عيد الميلاد المجد لله في العلا وعلى الدنيا السلام... هي الأساس لشعره الذي يقول فيه فعل القبر السلام وفي القهر المسرة فهي صور للترتيل وفي موطن آخر يستشهد بمقولة الحاج (يسوع ديك لا بصيخ) وهي القصة التي ينكرها المسيح ثلاث مرات قبل صياح الديك، ويستمر داغر في التدليل على مواقع التناص لدى الحاج وبهذا يركز داغر على عملية القلب والتلاعب بالكلمات فيقول يبدل أنسي الحاج العبارات الدينية ويقلبها وهو ما يوضحه صراحة في أحد الأبيات: احتجزوها وارو لها حينما يسوع قال: أجل لا تسل كم اروع كم ابدل احبوا بعضكم على كفك تحت ابطك تذكر، (بعض...) أي أن الشاعر (يورد) العبارات ويبدلها وفي ذلك ما يجلب له لذة نصية إذا جاء القول، وهذه الظواهر وغيرها قد تنتج عن سلبية، أي غير واعية أو عن تدبير محكم ومطلوب وهو ما يتضح بجلاء في التركيب وفنونه في لغة أنسي الحاج الشعرية^(٢)

ونلاحظ مما سبق أن الناقد قد ركز على بعض الجوانب الشكلية لقضية التناص وعلى الموضوعات بشكل خاص ولم يحاول سبر أغوار هذه التأثيرات وقدرة الشاعر أو عدم قدرته في الحصول على المراد من خلال هذه التناصات الدينية، والتي لا أظن أنها المهدف الأول والأخير لدى الشاعر.

(١) شريل داغر، مقالة التناص سيلاً (فصول ع ١ م ١٩٩٧) ص ١٤٠.

(٢) شريل داغر، مرجع سابق ص ١٤٠.

وفي مواطن أخرى يقف صاحب هذه الدراسة موقفاً قد يكون قريباً من داغر فيتناول التناص في القصة العمالية ويركز على مجموعة من موضوعات التناص ويذكر عندما نتحدث عن التناص في مكان ما فإن هذا يعني ثلاث إشارات الأولى: سعة اطلاع وثقافة المبدع.

الثانية: القيمة الفكرية أو الأسلوبية أو التراثية لمادة التناص والتي يظهرها الكاتب خلال الرجوع إليها

الثالث: الربط بين الحديث وتقنياته وقوة الإيحائية والتقديم بما فيه زخم التقليد والاصالة والتراث^(١)

ويأتي الكاتب هنا على ذكر التناص الديني ويدل على وجوده من خلال بعض التناصات الدينية فيقول: أهتر نعم لأنه بطبيعة الحال وفق قوانين التاريخ ولأنه بسهولة يمكن تغيير الجغرافيا عندها يمكن تغيير الروح بأمر الخالق وفق معادلة الطبيعة، قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلاً (الإسراء آية ٨٥) فالربط الموضوعي بين الآية الكرمة والبعد الفكري متطابقان^(٢)

وفي موضع آخر يركز الكاتب على التناص المتكامل في الموضوع مع التغيير في الأسلوب والأحداث والأشخاص، ففي قصة (عنتره) لإسماعيل السامي يقول: فعنوان القصة عنتره والمضمون هو مضمون معلقته بما فيها من حب وولع ووجدان، فالمسميات واحدة والحالة واحدة لكن لغة الكتابة اختلفت قليلاً، فالتناص تناص موضوعي يقول عنتره كان عنتره واقفاً كشجرة سدر يلتحف نسيم الليل بقامته الحالكة السوداء، اختلط لونه بلون الليل فلم تر غير أسنانه البيضاء تشع في ليل: زلند مفتول ولمخذ كمنخذ الإبل يطوي الأرض، يحفيه حينما رآه عبلة فاشتتت أن تنام وتستسلم له حيناً من الدهر... ويتابع الكاتب فاستلال مثل هذه القصة من التراث الأدبي يعطي العمل قيمة كبيرة من الناحية التاريخية والأدبية، كما أنه أصبح بالإمكان أن يحور الأديب الكثير من الشعر والقصص والروايات...^(٣)

(١) حسين العمري، نفس المرجع ص ١٦٤

(٢) حسين العمري، نفس المرجع ص ١٦٧

وكذلك يأتي صاحب الدراسة على دراسة التناص في مجال الحكاية وغيرها معتمداً بذلك أسلوب التناص الموضوعي دون التركيز على الجوانب الأخرى وهي أبسط الطرق إلى دراسة التناص حاضراً.

ويبقى الأهم في أي نص ليس الحكاية أو اقتراب المضامين من ذلك أو بعده عنه ولكن الأهم من هذا كله هو المنتج هل بقي ضمن حلقة النص المتناص معه أم أصبح نصاً آخر يثير الإبداع في داخله أشياء إن الهوية في المنظور الإبداعي - ليس إنتاج الشبيه - وإنما في إنتاج المختلف وليست الواحد المتماثل بل الكثير المتنوع فالهوية إبداع دائم مستمر من فضاء التساؤل والبحث، إن الهوية إبداعاً هي أن نجها وتفكر وتعبّر كأنك أنت نفسك وغيرك في آن، بحيث تبدو لي لحظة ما كأنك الكل لا أحد، هكذا يبدو الإنسان في الإبداع مشروعاً لا يكتمل ويظل يفرح بفرح طوي رواء وطوي مكنوناته المختزنة في أبعاد مجال الذاكرة...^(١)

ولم يقتصر التناص عند الكتاب على اللغة أو الموضوع بل تعدت ذلك فالكتاب العربي دخل إلى كل بور الثقافة والموروث، فأخذ منه ما استطاع في سبيل الارتقاء بنصه والوصول إلى درجة عالية من المعرفة والاحترام، وهكذا كانت تجربة سلمى مطر ومجموعتها القصصية (حشبة) من الإمارات العربية مثلاً على الاستفادة من موروث الأسطورة بشكل جيد وتوظيفها توظيفاً ناجحاً ومن هنا كان لا بد من التوقف مع إشارات الأسطورة... ذلك أن جميع قصص مجموعة (حشبة) تدق على وجود شخصية المرأة ليست كونها جنساً مقابل للرجل، وإنما بحسبانها جنساً مقابل للرجل كما قد يتوهم البعض، وإنما ليس كونها جنساً مقابل للرجل وإنما بحسب أنها شخصية أسطورية ترث نموذجاً إنسانياً من الميثولوجيا القديمة، مما ترمز إليه من جمال أو فداء أو بذل أو عاطفة أو خلق أو ميلاد أو غريزة أو شأ الخ، وذلك مما صاغته الأساطير الأولى^(٢).

ويأخذ (علوم) الناقد بالتنظير حول تجربة الكتابة بأسلوب خارجي بحث ولم يدخل إلى أعماق النصوص، مكثفاً بالإشارات البسيطة التي لا تتم عن نظرة نقابية في النص القصصي، إلى درجة أن الناقد لم يأت بنص متناص مع الأسطورة ويحللها

(١) محمود حامد، إشكالية ما وراء النص (مجلة المعرفة) ع ٤٢٠ ١٩٩٨ ص ٢٢١.

(٢) إبراهيم عبد الله علوم، التوظيف الأسطوري (فصول) ١١م عدد ١٩٩٢ ص ٢٧١.

ويقف على ما هية التناص فيها ويكفي بهذا الأسلوب الخارجي الذي لا يعيد المتلقي إلى أجواء النصوص فيقول مثلاً: "ذلك إن اختيار رمز المرأة موصول بالرواية العامة التي تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة الأسطورة، وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكدته نظرية التحليل النفسي من أن الأحلام هي بمثابة أساطير، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسي التي أشرنا إليها ينزع بقصص سلمى مطر إلى مستوى الأحلام، ولا غرابة في ذلك، فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه في التفسير كما هو معروف لدى الباحثين خاصة بعد المعادلة التي ألمحزتها نظرية التحليل النفسي بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكتوبة منذ مراحل الطفولة، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلفها الخيال الجمعي"^(١) إلا أنه يعود ويحاول التركيز على الأسطورة في نفس المقالة مرة أخرى فيقول "وأيما كان الأمر فإن التحول إلى الأسطورة في قصة التنبه لا يبدأ ببدايته الأولى، والمكتشف إلا منذ مشهد الليل، ويمكن أن تتمثل ذلك من خلال الفقرة التالية: (ذات ليل اكتمل فيه القمر وصار بدرأ طرقت مجنون على نافذتي بعصاة أخرجني معه إلى بيت المرأة، يالمول ما رايت! المرأة كانت في أوج جمالها وقوتها، وجهها امتلا بمزيج من الصلابة والسلام والألم القاسي، هيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحراء تحت مظلة الليل، وقد أشعلت ناراً في وسط بيتها وهي لا تسوانى أن تذكىها بقطع الحطب... أه لروعة حركتها تقرب من النار أشبه بمركبة راقص يزأج بين الفرح والحزن، والكلمات والمعاني وبين الصمت والكلام إن أول مفردات الاحتماء بمنطق التحول إلى الأسطورة هو الليل، فهي مفردة تستخدمها الكاتبة مرات... بيد أنها هنا أوضح تأثيراً في صياغة التحول إلى الأسطورة"^(٢) ويأخذ غلوم بإثارة الكلمات التي تستخدمها الكاتبة كالصحراء، والنار والقمر... الخ .

صحيح أن الناقد استطاع أن يصل إلى مدلولات الأسطورة في كتابات سلمى مطر ولكن هل استطاع أن ينقلنا إلى أجواء تلك الأساطير مع الاحتفاظ بقيمة القصة للكاتبة كالصحراء...؟ أم نحاول المواجهة في المقارنات وتغييرها دون الوقوف على مغزى هذه الأساطير ولماذا تم توظيفها، وهنا أوجه الرأي الثاني إذ بقي في مجال التبدليل الشكلي ولم يصل إلى درجة الغموض في النصوص وامتناع المتلقي بما قدمته الكاتبة على مدار

(١) نفس المرجع ص ٢٧٣

(٢) إبراهيم عبد الله غلوم مرجع سابق ص ٢٧٦

عدة صفحات من التساؤل النقدي، ولم يعطنا ما نتطلع إليه من فكرة توظيف الأسطورة والترات التراث هو ما أنجز في الماضي علمياً وتقنياً وقيماً ولا يزال حاضراً فينا، إنه ذاكرتنا الثقافية عربياً وإسلامياً وإنسانياً، سواء أكان ذلك عن طريق الوعي الفكري العاقل أم عن طريق الوعي الأسطوري، أما توظيف التراث في العصر فهو شيء آخر يندرج تحت مقولة تفعيل التراث الواعي واللاواعي في الوعي^(١).

وهناك الكثيرون من النقاد العرب الذين حاولوا التطبيق على التناسخ أو تطبيق التناسخ على النصوص العربية مثل عبد الله الغذامي في كتابة الخطيئة والشكفر، (إذ يشير إليه من خلال الحركة الإبداعية في النص الأدبي ذلك النص المنفتح على التاريخ، غير أنه ليس مقيداً فيه بالكلمات إشارات تتيح للمتلقي أكبر قدر ممكن من هوامش القراءة ليصبح النص متعدد الدلالة من خلال شيفراته وإشاراته التاريخية^(٢)).

وكذلك تناول الدكتور أحمد الزحبي التناسخ تنظيراً وتطبيقاً وفي نظره يتشكل التناسخ مع كل المروثات الاصطلاحية كالتضمين والاقتراس وغيرها ووضع التناسخ المباشر الذي يرتبط بالمادة التاريخية، أو غير المباشر والذي يرتبط بالأفكار والمعاني حتى اللغة والأسلوب، كما مر سابقاً.

إذن فالتناسخية قدر كل نص، مهما كان جنسه فلا تقتصر حتماً على قضية المنبع أو التأثير، والتناسخ مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوماً، واستجلايات لا شعورية عضوية مقدمة، بلا مزدوجين، ومتصور التناسخ هو الذي يعطي أصلاً معرفياً، فنظرية النص جانبها الاجتماعي الكلام كله؛ مالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقه متلوجة معلومة ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طريق متشعبة، صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج^(٣).

(١) محمد جمال طعان وآخرون: (قراءة التراث) الفكر العربي ع ٧٥ ١٩٩٤ ص ١٢٩.

(٢) عبد القاسم مرشد، مرجع سابق ص ٤٧.

(٣) د شفيق يوسف البقاعي، نظرية الأدب، منشورات جامعة السابغ من إبريل ١٩٩٤ ص ٥٧٨

الفصل الثاني

الاشتغالات التناسلية في مسرح

سعد الله ونوس

النصوص التراثية في مسرح سعد الله ونوس

تمهيد:

لقد ارتبط المسرح العربي في خلد الكثير من المسرحيين العرب وحتى غير المسرحيين بالتراث، وهذا كان يتأتى من خلال الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة على اعتبار أنهما ثنائيتان ضديتان تقاطعان أحيانا وتتقابلان أحيانا في مواضع أخرى.

فالأصالة والمعاصرة أوقعت الكثير من الدارسين العرب بإشكالية، من خلال المفهوم لهذه الأصالة والمعاصرة. ولو بحثنا هذه الاصطلاحات فأننا نجد حقيقتا على غير الفهم المطروحة من الثنائية الحادة. فليس من السهل العزل ما بين الماضي والحاضر وحتى المستقبل فطبيعة الحياة على ارتباط متناسق ومتكامل في كل شيء فكيف نستطيع مثلا أن نضع فاصلا ما بين مراحل التكوين والنمو الإنساني في الطفولة والمراهقة، والشباب..... الخ

ربما يكون لكل مرحلة ملامحها الخاصة بها، ولكن متى بدأت وكيف انتهت فهذا من الصعب بمكان، فالماضي لا يتصل عن الحاضر من خلال خط رقيق يرسمه قلم جاف. ومن هنا قال حسن الحنفي^(١) إنما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات^(٢).

فالأصالة إذن لا تتوقف مقابل المعاصرة كما يضعها بعض الباحثين إذ لا تعارض بينهما ويرى فؤاد زكريا معنى آخر أو غيره لمعنى الزمن ذلك هو معنى الصدق مع النفس، وهو معنى لا يعارض المعاصرة، ويرفض الرأي القائل بأن الأصالة ترتبط بالعودة إلى صدر الإسلام حيث الصفاء والنقاء.

لأنه رأي يحرق المراحل التاريخية وينفي صفة الاستمرار في الحركة التاريخية لأن أصحاب هذا الرأي يقفزون على العصور المختلفة ليصلوا إلى صدر الإسلام، والأصالة في نظره تعني امتداد الجذور ما دام كل انقطاع عنها يعني عنها صفة الأصالة

(١) حسن حنفي، مجلة المستقبل العربي، البتانية ٢٩ يوليو ١٩٨١ ص ١٣٣

والحقيقة إن إشكالية تأهيل المسرح العربي جاءت مرتبطة بمجموعة من التحديات تتمثل في هيمنة المد الاستعماري^(١)

ونظرا للأهمية الكبرى للتراث فإن المبدعين حرصوا جميعاً على استلهاهم هذه القيمة لأسباب. منها خارجية أو داخلية فتتمثل في أن هذا التراث هو وجدان الإنسان العربي ولذا فهو جزء من وجوده فإن لم يظهر من خلال إيداعه وواقعة فإنه سيطلق راحته في أحلامه وبالتالي لا يستطيع الانفصال عنه لو حاول ذلك.

أما الخارجية: فالتراث يشكل الصيغ المختلفة في الإنسان ولذا فإن حركة التراث يجب أن تستمر واستمرارها يأتي من خلال التواصل معها وفنون الكتابة هي إحدى وسائل هذا الاتصال، فالتراث يغني العمل الإبداعي من عدة نواحي منها اللغوية والفكرية وحتى الروحية، ومن خلال هذا التوظيف يصل المبدع إلى قلب المتلقي بآريحية، وكأنه يحصل على المصادقية، فمن طبيعة الإنسان العربي نبذ الدخيل على ثقافته وهو موقف أيديولوجي، لكنه يرتاح ويرقى إلى درجة عالية في حالة رؤيته لتراثه يمثل على خشبة المسرح أو يلقي من خلال قصيدة شعرية .

فالتراث يعد مصدراً مهماً لكل أمة من أجل الاتصال الخلاق لبنائها الحضاري، ومن هذا المنطلق جاء اهتمام الشعوب بتراثها، ولعل أخطر أشكال التراث والاهتمام به، من حيث إحيائه وتفعيله عامة هو الأدب والمسرح بشكل خاص^(٢)

واللجوء إلى التراث وثقافة الأمة ومعتقداتها ودينها يأخذ منحنيين :

الأول: ارتباط طبيعي كون المادة المعرفية والفكرية متوفرة.

الثاني: الهروب من التفرغ ومقاومة كل ما هو دخيل.

ويؤكد المنحى الأول كثير من الباحثين^٣ كون التراث يشكل إحدى مقومات الأمة الأساسية فإن رواد المسرح العربي وجدوا أنفسهم مضطرين للعودة إليه بقصد الكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة

(١) مصطفى رضائي، توظيف التراث وإشكالية التعليل في المسرح العربي / عالم الفكر م ١٧ ع ٤ ١٩٨٧

ص ٧٩-٨٠

(٢) زينب فلاح عيسى الفلاح، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك ١٩٩٠ ص ٣

التاريخ الدائبة، كما أنهم عادوا إليه لإبراز رفضهم للفكر الاستعماري الذي سعى إلى
نحو مقومات الشخصية العربية الإسلامية^(١)

أما المنحى الآخر فتجد من يأخذ به ويؤكد له ليس اعتباطاً بل لضرورة
اختلاصها من الواقع، أما الإنسان العربي أو المتعلق للمسرح في بدايته، وصل إلى
مرحلة الفخر لما يقدم على المسرح، فالمسرحيات غالباً ما تكون مترجمة، وفي
موضوعاتها غربة لا تلائم طبيعة الإنسان العربي، لذا شعر الممثل والكاتب والمخرج
ضرورة إعادة النظر بالكتابات المسرحية، وضرورة اهتمام الكتاب بكتابة نصوص
مسرحية تلائم هذا الإنسان والمجتمع لذا يقول ماجد السامرائي :

شيء قائم فينا- يقصد التراث - وهو ذواتنا التي تناديها من وراء العصور
وإن العودة الفعلية إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرف، ينبغي أن تكون طريقاً
لتنميته والامتداد في المستقبل بقيم متطورة عنه مستلهمة رؤاه، مستمدة حوافزها من
كثير من حقائقه مضافة إلى حقائق عصرنا^(٢)

فالخوف من فرض الثقافة الغربية ووجود الاستعمار وسلطته الدائمة جعلت
من هؤلاء الرواد المسرحيين في قلق دائم حتى استطاعوا أخيراً الخروج من هذا المأزق.
فالتراث مهم جداً في حياة الأمم والشعوب، وخاصة إذا كان يشكل موقفاً
وليس معرفة فقط، فالمعرفة هي ملك للجميع أما المواقف فهي خاصة ولذا تشكل
إحدى مقومات الأمة ومن الضروري أن يتعامل المبدع مع مواقف أمته. ولذا عرفته
الباحثة زينب بقولها ويعني التراث بمعناه الشامل حياة الأمة الماضية التي تجسد ذلك
الموروث الحضاري الذي تركه لنا الأجداد سواء أكان على صعيد الفن أو الأدب أو
الفلسفة أم على الصعيد الاجتماعي المتمثل في العادات والتقاليد والقيم والمورثات
الشعبية، وتعد مهمة الأدباء ولا سيما المسرحيين منهم خطرة جداً لأنها تمثل قراءة
هذا التراث من جديد ثم إعادة صياغته وتشكيله بما يتلاءم مع ظروف الواقع
وإشكالياته^(٣)

(١) عالم الفكر مرجع سابق ص ٨٢

(٢) ماجد السامرائي. (التراث منطلق للمعاصرة) مجلة الاقلام، بغداد ع ٦ من ١٣ ١٩٧٨ ص ٢٤

(٣) زينب فلاح حيس الفلاح مرجع سابق ص ٣

وقد اهتم الغربيون بهذا الجانب منذ زمن بعيد وأعطوه جانباً خاصاً ومساحة واسعة في دراساتهم وقد عرف لديهم (بالفولكلور) وهو مصطلح انجليزي^١ المكون من كلمتين (فولك) بمعنى الناس او عامة الشعب و (لور) بمعنى المعرفة او الحكمة، فقد أنشأ لأول مرة الكاتب الانجليزي (وليام جون تومز) عندما استعمله في رسالة بعث بها الى صحيفة (ذي اثينيوم) في آب ١٨٤٦ بتوقيع مستعار هو امبروز ميرتون واقترح استعمال هذا المصطلح كاسم لخلق يشمل دراسة العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملاحم والأمثال، لكن الاهتمام بالفولكلور كجزء مميز عن باقي اجزاء الثقافة كان قد بدأ بالظهور في الأوساط العلمية الأوروبية منذ مطلع القرن التاسع عشر مما أدى إلى بلورة معالم الفولكلور بشكل واضح في النصف الثاني من ذلك القرن حينما بدأت تظهر جمعيات الفولكلور والدوريات المتخصصة فيه في معظم دول أوروبا...^(١)

واستعمال الموروثات في أدبنا الحديث يؤكد عملية التواصل الجدي والغناء الجدران والفواصل ما بين القديم والحديث، فاستلهم حكايات ألف ليلة وليلة في أدبنا الحديث سواء بأسلوب التناص أو لمجرد ذكرها فان ذلك يعيد ابن هذا الزمان إلى تلك الموروثات الواجب الاطلاع عليها، والتواصل معها علماً بأن تلك الحكايات قد لا تلائم بلغتها وأسلوبها وموضوعاتها ابن هذا العصر، نظراً لتحول الأذواق ومناهل المعرفة والاهتمامات. وإذا لم يبين استعمال تلك الموروثات على أسس جدلية وقيماً تناسب الإنسان المعاصر فإن هذا الاستعمال سيبقى قاصراً كما قال (خالد سليكي).

' ان هذا الصنف يعمل على تفتيت الجدار الفاصل بين هموم النص المعاصر وهموم النص القديم ويجعل رأي القدامى صالحاً لمعالجة القضايا المعاصرة، فهو يوظف النص التراثي توظيفاً لا تاريخياً أي يستعمل التصورات القديمة ازاء قضية من القضايا ويتعامل معها كما لو كانت تعبر عن واقع المدارس المعاصرة في حين ان التراث وقضاياها لا تصبح قابلة للتوظيف الإيجابي إلا بعد دراسته بصورة تجعله ضمن علاقة جدل وتمازج مع القضايا المعاصرة، ولذلك فالتحديث الذي لا يقيم علاقة جدلية بتراته سيظل ناقصاً وسطحياً وستظل علاقته عبارة عن إعادة قول ما سبق إن قيل^(٢)

(١) عبد اللطيف اليرغوني (الفولكلور والتراث) مجلة عالم الفكر، م ١٧ ج ١ سنة ١٩٨٦ ص ٩٢ - ٩٤

(٢) خالد سليكي (التراث والماضى الفرامنة) جلد ١ مج ١٩٩٩ ص ١٥ - ١٦

قراءة النص التراثي:

بقي النص التراثي يحتل موقعا مهما على الساحة الأدبية منذ القدم سواء كان عند الشعراء أو الكتاب بكافة مستوياتهم، وتوجهاتهم وأنواعهم الأدبية. لذا ظهرت القراءات النقدية التراثية وعلى مستويات متعددة ويركز لاقث حديثاً.

ونجد بعض النقاد المحدثين قد ركزوا على هذا الجانب إلى درجة كبيرة فعبد الله الغدامي ألفرد صفحات كثيرة لدراسة النص التراثي في كتابه "الخطيئة والتكفير" والذي يعد سبقاً في هذا المجال. إلى جانب آخرين، وقد ركز الغدامي على "الشعر الجاهلي في القسم النظري والشعر العباسي في القسم التطبيقي، وباتي الشعر الأموي في آخر الغالمة، وإن جُلَّ الشعراء الذين استحضر نصوصهم الجاهلية من اصحاب المعلقات عدا اثنين فقط وكان زهير بن أبي سلمى أكثرهم حضوراً وهو أول من أقرانه من الجاهليين حفظاً في عدد الأبيات التي استشهد بها وكان أكثر إبياته دوراناً في الكتاب قوله:

ما أردنسا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروراً

وإذا كانت قراءته هنا تأويلية تستجيب لمقتضيات الفكرة المطروحة، فمن الواضح أن السياق الأدبي التراثي لا يفضي إلى ما استنتجه الناقد بل يشير إلى الأزمة الإبداعية التي تجعل الابتكار من الصعوبة بمكان^(١).

ويركز الغدامي على مفهوم النص التراثي الذي نسب إلى مرحلة زمنية بعينها، وقد ركز على استلال بعض المواقف من خلال نصوص أو قصائد طويلة بالأصل قد يكون بيتاً من الشعر أو فقرات من نص كتابي أو أسطر وقد يصل به الأمر إلى التنويه أو الإشارة في بعض المواقف.

فركز الغدامي على زهير بن أبي سلمى إلى درجة كبيرة ثم امرئ القيس فعترة وأقل من الباحثين استشهدوا كالحارث بن حلزة اليشكري وكمسب بن زهير وغيرهم.

(١) محمد صالح الشعلبي، (قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتكفير) مج ١٠ ج ٢٩

وفي مجال النص اللغوي أتى الغزامي على ابن جني ثم ابن فارس وكذلك يستشهد بألفية ابن مالك مركزاً فيها على الأبنية التي تأتي نتيجة الإبداع ولا تسبقه ثم يأتي على الأخفش والحليل بن أحمد وغيرهم.

وفي مجال النقد النقدي فركز على حازم القرطاجني وفضله في سبق (باكسبون) بعناصر الاتصال اللغوي وعبد القاهر الجرجاني وموقفه من السرقة واختلاق مصطلح (الاجترار) فهو من الذين حاولوا تحرير الكلمة من زواياها المحصورة إلى درجة إنه اقترب من مفهوم (التناص) أي تدخل النصصوص وذكر غير هؤلاء النقاد أيضاً واهتم أيضاً بالنص الفلسفي وركز على الثالوث الفلسفي وهم الغارابي وابن سينا وابن رشد ولم يهمل آخرين كأبي حامد الغزالي.

أما النص الفقهي والذي كان فيه النص الديني هو المحور وصاحب الشأن الأول لقد ركز عليه وتناوله بشيء من التفصيل أيضاً.

وقد اهتم كتاب آخرون بالتراث في الأدب العربي مثل الدكتور عبد الرحمن أيوب والذي نشر بحثاً متكاملاً في مجلة عالم الفكر سنة ١٩٨٦ وركز فيه على الحركات الشعبية والتاريخية.

وقد أفرد جزءاً كاملاً لسيرة بني هلال، وإن هذه السيرة أصبحت في كل الأقطار العربية ولكن بصيغ مختلفة فيقول د. عبد الرحمن أيوب^(١) وإن الروايات المتعددة لها- السيرة الهلالية - تشكل في النهاية ما نطلق عليه بالمتن الهلالي (corpus) فمثلاً: (الرواية التي تنقل اليوم في إحدى واحات الجنوب التونسي. قد تكون في الأصل رواية مصرية، ولكن مهما كان دور راويها المصري في إثرائها وطبعها بطبعه.. إلا أنها في رحلتها من مصر إلى تونس عابرة القطر الليبي وفي نقلها من فن لآخر، أصبحت رواية ثانية، أو روايات متعددة للسيرة الهلالية^(٢).

وهذا يعني أن بنية السيرة الأساسية هي ثابتة لكنه من الاستحالة أن تتطابق الروايات الثلاث، وقد تصبح عشرين رواية إلى درجة النص الأصلي لهذه السيرة، فالذاكرة الإنسانية لعبت دورها، وكذلك طبيعة البنية الاجتماعية التي تروى فيها السيرة وتلعب دورها، واللهجات التي تقرأ فيها تلعب دورها إلا أن روح النص أو

(١) د. عبد الرحمن أيوب، عالم الفكر (الأدب الشعبي والتحول التاريخي الاجتماعي) ص ١٧.

الحكاية تبقى موجودة ومن هنا قلنا باللقن الملالي. أما زينب فلاح: والتي أقامت مجنهما على مفهوم التراث وتوظيفه كان هذا التعامل مع التراث على عدة مستويات^(١).

المستوى الأول: ويمثل مرحلة الرواد الأوائل الذين أحركوا مزاج جمهورهم وميله للاستماع بحكايات عنتره وألف ليلة وليلة وغيرها مما فيها من مضامرة وخيال من مثل مسرحيات (أبو الحسن المغفل للارون النقاش وقد أخذها النقاش من إحدى مسرحيات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية التائم واليقظان... وقد استقى المسرحيون الأوائل من تاريخ العرب القديم فكتب خليل اليازجي مسرحية المروءة والوفاء ١٨٧٦ وقد استقى حوادنها من تاريخ النعمان بن المنذر الذي تولى حكم العراق....

المستوى الثاني: وفيه يحاول الكاتب أن يتصرف بوقائع التراث بحيث يكون له دور في صياغة فكر المسرحية من الناحية الاجتماعية والفلسفية ويمثل هذا الاتجاه علي أحمد باكير في مسرحية (مسمار جحا) سنة ١٩٥١ ويستمد الكاتب مادتها من إحدى مسرحيات جحا.. ويأتي مسرح توفيق الحكيم تطويراً جديداً لتوظيف التراث في المسرح وقد سخر الحكيم التراث الشعبي والديني واليوناني ليعبر عن المنحى الفلسفي الذهني مبتعداً عن الواقع الاجتماعي بظلاله اليومي مختاراً مشاكل الإنسان المطلقة والخالدة، ففي مسرحية أهل الكهف انطلق الحكيم من التراث الديني. وكذلك في مسرحية بهماليون وعودته إلى الأسطورة اليونانية .

أما المستوى الثالث، ويأتي هذا المستوى في التعامل مع التراث ليقدم نماذج متطورة في استخدام الاشكال والظواهر التراثية كالزير سالم لا لفرد خرج.

لتوظيف التراث هو حاجة ملحة لمنشئ النص وهو يعد من أهم المرجعيات على المستويين اللغوي والفكري مع قناعتنا بأن الأدب ليس لغة فقط وليس ذلك الفكر الذي نحمله اللغة فقط بل هو اللغة وما تحمله مصنعين، وفرق كبير بين المادة المصنعة وبين نتيجة التصنيع، ولذلك ينبغي التمييز بين مفهوم الانعكاس الذي يجعل من الواقع الخارجي حقيقة مرجعية ثابتة في الإنتاج الأدبي وبين مفهوم التنصيص الذي يبحث تحتلته وينظر مرجعيته باعتبارها حقيقة محايدة أو مكوناً بنائياً فيه.

(١) زينب فلاح، مسرح سعد الله ونوس. مرجع سابق ص ٢

هذا وقد جاء التناص التراثي عند ونوس في ستة محاور وهي:

- ١- حضور النص الأسطوري
- ٢- حضور النص التاريخي
- ٣- حضور الحكاية الشعبية
- ٤- حضور ألف ليلة وليلة
- ٥- حضور مسرح الرواد
- ٦- حضور الألعاب والفنون الشعبية.

وقد جاء حضور هذه النصوص أما بصورة واضحة وملفتة للانتباه كما هو الحال في التاريخي وألف ليلة وليلة أو جاء بطريقة غير مباشرة وأوحى لها من خلال القرائن المتوفرة في النص.

سعد الله ونوس والإبداع المسرحي: -

التاريخ الشخصي للإنسان المبدع، علامة أولى يجب الوقوف عندها وفي هذا المقام لا أوافق بارت بتعليق المؤلف، أو أبعاده أو حتى موته، ربما يكون محقاً في حالة النقد الموضوعي لنص ما كي لا تأخذ الناقد عاطفة جياشه تجعله يتجه ميمناً لارتباطات نفسية أو عاطفية مع الكتاب، أو يتجه يساراً لعداوة أو علاقة سيئة بين الناقد والكاتب، فالارتباط بين الناقد والكاتب يجب أن يحكمه النص بما فيه من قدرات إبداعية إيجابية أو سلبية، لكن الأمر هنا يختلف فنوس علامة بارزة من علامات الإبداع في الوطن العربي فإذا تكلمنا في المشاريع الثقافية لا نستطيع تجاهله كونه صاحب نظرة وموقف والثقف برأي ونوس هو ناقد حر وهو ضميم وهو حاصل مسؤوليه ومن دون تلك السمات والوظائف يصبح المثقف خارج الفعل والتأثير ويواجه خطر التهميش فلا يقول كلمته ويذهب ليستريح وليس مقبولاً أن يذهب المثقف ليمارس دوراً ما في الاتجاه المعاكس لما يقول ويكتب وينتج إذن سعد الله ونوس صاحب مشروع ثقافي وفي مسرحياته الأخيرة ومعها الاختصاص هي الميدان وجوهز مشروعه الثقافي^(١).

هذه هي أرضية ونوس المولود سنة ١٩٤١ في قرية هادقة من أطراف محافظة طرطوس الساحل السوري وهي قرية (حصين البحر) وقد أعطت هذه القرية علامة يشار إليها بالبنان نظراً لارتباط هذا المبدع بها، ونظراً لعدم توفر المدارس الثانوية في القرية آنذاك انتقل بعد المرحلة الابتدائية إلى طرطوس حيث أكمل مرحلته الثانوية، وبدأت عليه علامات الإبداع منذ طفولته، حيث كان مولعاً بالقراءة فافتنى أول كتاب حينما كان عمره إحدى عشرة سنة هو (دمعة وإبتسامة) لجبران ثم تلت مجموعة كتبه وتوالت، طه حسين، العقاد، ميخائيل نعيمة، نجيب محفوظ، يوسف السباعي، عيد القدوس^(٢).

وبعد حصوله على الثانوية العامة سافر إلى القاهرة للحصول على درجة الليسانس في الصحافة، وكان الشاب يتوقد قومية وعروية، الأمر الذي جعل من

(١) كريم مروءة، مجلة الطريق، ص ٢٠٢.

(٢) سعد الله ونوس بينات المسرح عربي جليل، طر الفكر الجديد ١٩٨٨، بيروت، ص ٢٨٧.

حادثة انهيار الوحدة أو قتلها وإعلان الانفصال ما بين سوريا ومصر مصدر إزعاج وألم لم يستطع استيعابه بسهولة، وبدأ بكتابة المقالات حول الانفصال في مجلة الأدب، وأخرى في جريدة النصر السورية، وفي ذلك الوقت أيضاً كتب مسرحية بعنوان (الحياة أبداً) لكن الباحث لم يستطع العثور عليها وكان عام ١٩٦٣ علامة فارقة في حياة ونوس حيث بدأ مشروعه المسرحي بمجد وقوة وفعالية، يمثل سعد الله ونوس (١٩٤١-١٩٩٧) منذ بدته الكتابة المسرحية عام ١٩٦٣ اتجاهاً متميزاً في التأليف المسرحي في سوريا خاصة والوطن العربي عامة، كما يقدم منذ بدته الكتابة المسرحية الملامح الأولى التي تتميز نتاجه المسرحي كله فيما بعد، على الرغم مما سيطرأ عليه من تطور ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على وضوح الرواية وصلابة الموقف وعمق الارتباط بالواقع^(١) وهذا الأمر جعله يبحث عن سبيل وأساليب وطريق جديدة كجانب إبداعي أولاً ولفت انتباه المتفرج ثانياً فهو لا يريد من المتفرج طرفاً سلبياً، ليس قارئاً لصحيفة يومية أو هابر سبيل، فالمتفرج عند ونوس جزء من العملية الإبداعية لذا ألزمه بدور وتركه في لب العمل المسرحي كي يفرج المشاهد من المسرحية إما رافعاً أعلام الثورة أو مؤمناً بتغيير السلوك إلى ما هو أنفع وأجدي لقد تشكلت نصوص سعد الله ونوس بطرائق مختلفة حسب حضور المتفرج فيها ودرجة مشاركته في تشكيلها منذ نصه الأول (ميدوزا تمثّل في الحياة عام ١٩٦٢) وحتى نصه الأخير (الأيام المخمورة) ١٩٩٧ فقد تفادت حضور المتفرج في رحلته الإبداعية (٣٥) عاماً حسب تصور هذا المتفرج وحسب المساحة التي أعطاهما له ونوس لمشاركته في تأليف النص^(٢) وهي نظرة حديثة لم يلتفت إليها كثير من الأدباء القدماء.

وقد مرت التجربة المسرحية عند ونوس في عدة مراحل، وكل مرحلة تتصف بسمات خاصة، وتقسيم الأعمال الإبداعية إلى مراحل لا يأتي انطلاقاً من إيمان مطلق بهذه التقسيمات لولا وجود الضرورة ولغايات أكاديمية لإراحة الباحث من جانب والقارئ من جانب آخر، فالعملية الإبداعية هي مرحلة واحدة تتصف بسمات واحدة مهما طالت هذه التجربة أو قصرت حتى لو استمرت إلى خمسة وثلاثين عاماً كما هي تجربة ونوس، كما أن الباحث في التقسيم لا يركز على قضية الضعف أو القوة في

(١) احمد زياد عبك، فصول (مسرح سعد الله ونوس للرحلة الأولى) عدد (١) ١٩٩٧ ص ٣٧٢.

(٢) حازم شحاته، فصول (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله) عدد (١) ١٩٩٧ ص ٣٦٠.

الإبداع المسرحي، لأن الضعف أو القوة لا يرتبط ببداية التجربة أو نهايتها، ربما تكون النهاية أضعف من البداية أو العكس فذاك يعود إلى طبيعة المبدع وقدرته على التحليق بتجربته أو الضمور والعودة إلى الخلف، فالراحل التي مرت بها تجربة ونوس والتي ستكون جانباً من جوانب البحث هي:

المرحلة الأولى ١٩٦٣ - ١٩٦٧

المرحلة الثانية ١٩٦٨ - ١٩٨٩

المرحلة الثالثة ١٩٩٠ - ١٩٩٧

والمرحلة الأولى تضم الأعمال التالية:

١. جنة على الرصيف ٢. مأساة بالغ الدبس ٣. قصص الدم

٤. المقهى الزجاجي ٥. الجراد

٦. الرسول المجهول في مآتم انتيجونا

٧. ميدوزا تحرق في الحياة

أما المرحلة الثانية فتضم الأعمال التالية:

١. مغامرة رأس المملوك جابر ٢. حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

٣. سهرة مع أبي خليل القباني ٤. الفيل يا ملك الزمان

٥. الملك هو الملك

أما المرحلة الثالثة والأخيرة: فتضم الأعمال التالية:

١. اغتصاب ٢. منمنمات تاريخية ٣. طقوس الإشارات والتحويلات

٤. ملحمة السراب ٥. أحلام شقيه ٦. يوم من زماننا ٧. الأيام الحمريرة.

وكل مرحلة من هذه المراحل لها سماتها التي تلتقي أحياناً وتتداخل مع المرحلة الأخرى، ففي المرحلة الأولى طفت بعض السمات على موضوعات المسرحية، فركزت على الظلم والاستبداد والقهر والحرمان الذي عانى منه الفرد، أما من الناحية الفنية، فيغلب على هذه المسرحيات القصر، فهي على الأغلب تتكون من فصل واحد وهي أقرب إلى فن القصة القصيرة. فتمتاز بالانحياز والتكثيف والرمزية الشفافة أحياناً، كما أننا لا نعد هذه المرحلة بعيدة عن التأثير أي تأثر الكاتب بالثقافات الأجنبية. وهذا برأي الباحث ضروري كونها تعد مرحلة تأسيسية لقيام بناء مسرحي متين فيما بعد.

وهكذا فقد ارتبط سعد الله ونوس في المرحلة الأولى من سيرته المسرحية ٦٣ بالواقع ارتباطاً شاملاً فجميعاً فعالج موضوعات تتعلق بالواقع السياسي فيه، على

المستوى الخارجي، في قضية فلسطين وعلى المستوى الداخلي في مشكلة الحكم الانتهازي القمعي التسلطي.

وحتى في معالجته قضيته فلسطين، كان يعالجها من خلال الداخل، فيكشف دور الحكومات العربية في القضية، غير المخلص في العمل لها وبذلك كانت مشكلة الحكم. أو السلطة وعلاقتها بالشعب هي محور اهتمام سعد الله ونوس بالواقع وهو محور جديد في موضوعات المسرح العربي طرحه سعد بجرأة وشجاعة باسلة^(١).

ففي مسرحية (ميدوزا تحرق في الحياة) وهي أول مسرحية منشورة لكاتبنا عام ١٩٦٣ في مجلة الآداب، أظهر قضية التناقض والفراغ الهائل ما بين السلطة والإنسان ذلك الإنسان الغلب البسيط العفولي بطبيعته فتنازع حب الفتاة بنت الحاكم ما بين فنان وعالم وكل منهما يسعى للحصول إلى قلبها وقلب أبيها لتكون في النهاية مأساة الفوارق الطبيعية ليستغل هذا الحاكم حب هذين الشخصين لابتسه ويبدأ أسلوباً استغلاليًا لخدمته وخدمة سلطانه، فالسيطرة الفردية واستغلال الفرد من السلوكيات التي ينبذها الإنسان العاقل، ويقف ونوس موقفًا مضاداً لها فهذه الجهور التي يبذلها الإنسان العالم في عمله والفنان في فنه والجندي في معسكره جهود لاحقة يجب للمملتها والحفاظ عليها لتصب نهاية في مصلحة الأمة والوطن والإنسان، فاحتكارها لمآرب شخصية هي ظاهرة محققة يجب أن لا تكون وكذلك في مسرحيته المنشورة عام ٦٤ في نفس المجلة الموسومة ب (فصد الدم) هي نموذج متقارب مع المسرحية الأولى من حيث الموضوع حيث تمثل جانباً آخر من جوانب القهر ما بين السلطة والإنسان فيقول ' النظام نعم النظام الحقيقية، فالإنسان مجرد مسمار زهيد في عربة النظام الهائلة إصغ إليه جيداً إذا أردت أن تعرف نظاماً الخاص، السيد يريد ديمومة الحكم، وديمومة الحكم تقتضي رضى الشعب، ورضى الشعب يقتضي مظاهر الوطنية والبطولة والصالح وقضيتكم أكثر القضايا حساسة، وأنسبها لارتداء جلايب الوطنية والبطولة، والصالح راؤذن فليكن ضجيج ولتدق الطبول الصامتة منها الراوية'^(٢).

وقد استخدم الكاتب المذيع في أحد مشاهدته الذي رافق ذاك الشاب الأسمر يبحث عن خبر جميل أو صادق، وقضى الوقت الطويل لعله يحقق أمنيته لكنه يصل إلى

(١) أحمد زباد جميل، فصول (مسرح سعد الله دنوس الرحلة الأولى) مصدر سابق ص ٢٨٣.

(٢) ونوس، المجموعة الكاملة ج ١ ص ٣٤٣.

مرحلة اليأس والإحباط فيخلق مذبذبة مدهوراً ويروح في وهم "نعم" (بحث) عن ملجأ خارج الجغرافيا ويعيداً عن دوامة التاريخ الرهيبة^(١) كما يعرض لنا المفارقات بين الأشخاص أو أبطال المسرحية، هنا عليوة الرجل الشيخ الذي أكل عليه الدهر وشرب يصل إلى مرحلة سيئة قليلاً إلى أسلوب الهزل والسخرية وشرب الخمر وهذه أعلى درجات اليأس للإنسان قبل الانتحار بينما الآخرون متمسكون وقادرون على اتخاذ القرار في الوقت المناسب، وكل ما يجري في هذه المسرحية يمثل الواقع الفلسطيني، هذا الإنسان المأزوم والمهزوم الذي خرج من وطنه مجبراً متشرطاً وبالتالي فإن كل ما صنفه هؤلاء الأشخاص يمثل الواقع العربي وهو طبيعة. تأتي النتيجة بقتل علي لعليوه أي نصره على الباطل وهي أمنية يطمناها الكاتب من خلال هذه الأحداث والحوادث، فلا تعتمد زماناً أو مكاناً بعينه ولا تتوفر حدثاً بعينه أكثر من المطاردة بين علي وعليوه فهي أقرب إلى القصة الحوارية منها إلى المسرحية والتي تقدم من خلال فصل واحد أيضاً.

أما مسرحية لعبة اللبائيس المكونة أيضاً من فصل واحد وهي واقعية أيضاً تدور فكرتها على فضح الحاكم الذي تقلد هذا المنصب ودون أن يكون كفوياً له فالصالة أو المسرح مكون من طاولة عليها كأس ممتلئة حتى منتصفها، وكوب فارغ وفنجان قهوة وكروسي إلى جوار الطاولة تمتلئ بشخص غريب الأطوار مكتوما ككتلة لحمية اسمه (شروذ) يميل إلى الصغرة والشحوب وهناك طاولات وكراسي مبعثرة، وعلى الطرف الآخر ستارة لونها أصفر، وهنا من خلال رمزيته البسيطة تنصح بمرأة كبيرة طبيعة الحاكم الوصولي غير الكفاء الذي يصنع من منصبه حاكماً على حين أنه غير أهل له، وما هو في الحقيقة غير بهلولان دحي^(٢).

وفي مسرحيته المفهية الزجاجي التي يركز فيها على الحاكم والمحكوم أيضاً من خلال معادلة أشار لها بالمقهى الزجاجي ذلك المقهى الذي يشول أمره رجل مستبد يقابله الحاكم الذي يحاول الإبقاء على جهل الآخرين وتركهم في غفلة عن الحياة، فيطرد أنس إلى الخارج لجرده وعيه ويقظته، كما أن لتسمية المكان أو جعل المكان مقهى زجاجي فهذا يعني شفاوية الأشياء وعدم تعميمها على الآخرين "فصور المسرحية هذا الوضع السياسي هشاً وغير متماسك وقابلًا للتحطيم وهو وضع لا يمكن له أن يستمر

(١) نفس المصدر، ص ٣٣٥.

(٢) أحمد زياد فصول (مسرح سعد الله ونوس المرحلة الأولى، ص ٣٧٦.

فخمة في المستقبل ما يجعل تباشير الرفض والتعبير الشامل، وهذا ما يمثل الأولاد جيل، للمستقبل الذين يرسقون بالحجارة الملهى الزجاجى القابل للتطعيم والانكسار^(١)

فالمسرحية ذات بعد سياسى متكامل فصاحب الملهى ذاك وهو المعلم (ظاظ) لا يابه لأحد بل يأخذ دوره العيشى فى ملاعبة البراغيث فىصبح الوقت والجهد فى سبيل إشغال الآخرين، وهى السياسة التى يتبعها الكثير من الحكام المستبدى فى إلهاء الشعوب بأشياء تؤدى بالنهاية إلى هدر الطاقات وتفتيت الجهود كى لا يتكون هدفاً يودى بالنهاية إلى التركيز على القضايا السياسية عادة والحكام بشكل خاص، ودور الرواد اللاهين اللاهين هم الشعب بكافة طبقاته، فليس لديهم ما يمارسونه غير اللعب واللهو وقتل الوقت وترويض النفوس بما يتناسب وإرادة السلطات العليا، وتبقى بعض الرموز وإظهارها، ذات دلالة فالاطفال وهم الجيل القادم والمعقود عليه الأمل يتحول إلى الأمل المفقود، وكأننا نعيش أحلاماً بأحلام نالعرض المسرحى فى حقيقة أمره، القيام بعمل محدد يشترك فيه رواد الصالة ورواد المنتصه وتنشأ بينهم علاقات متبادلة هذا العمل يلقيه بعضهم بالقباب حرية، فقالوا عنه صراع أو نزاع بين النظارة والممثلين كما لقبه فريق آخر بالقباب جنسية^(٢).

فالمسرحية بالإضافة إلى الرمزية التى تغلفت بها كانت عيشية فى جانب ووجودية فى جانب آخر وغير معقولة فى جانب ثالث، فصيد البراغيث يمثل الجانب العيشى، وتساقط الحجارة واللاهون ماضون فى لمبهم ليس من المعقولة بشيء، كما أن مشهد إخراج الميت وما زال اللاهون يلعبون أيضاً هو أقرب إلى السريالية من الواقعية، وهناك جوانب أخرى يمكن الوقوف عندها.

وتبقى طقوس المسرحية بكل أحنائها وأجوائها معادلة لأجواء مشابهة لها فى الحكومات التسلطية، ولم يكن فى لحظة من اللحظات يتبادر إلى أذهاننا بأن قضية الموت أو رفع الساعة إلى الحائط أو اللعب هى القضية الأساس التى أرادها ونوس بل أن هذه الحركات ما هى إلا إيماءات يتبغى مقابلتها مع شبيهها فى الحكومات، ولجأ الكاتب إلى الرمزية للخروج من الإحراج الذى ما زال يعاني منه المبدع العربى أينما كان.

(١) ن.م، ص ٣٧٧.

(٢) د. بدر الدين القاسم، تاريخ المسرح الحديث، وزارة التعليم العالى، دمشق ١٩٧٤، ط ١، ص ٢٠٦.

وكذلك مسرحيته نجته على الرصيف هي أقرب إلى اللامعقول منها إلى الواقع صحيح أنها تتخذ أيضاً من الرمزية طريقاً لها إلا أنها بقيت تقوم في دالتين.

الأولى: الهدف الأوحد وهو تليخظ القارئ للثوران ما بين الإنسان العادي الفقير، والسلطة القادرة على قتل كل شيء.

الثاني: طرق الواقع من خلال الرمزية

فالمسرحية تقوم على ثلاثة عناصر.

الجلطة، والشرطي والسيد الغني، وهذه الرموز تعادل بالترتيب، الطبقة الفقيرة، والسلطة، والطبقة الغنية المسيطرة فالمواضيع المطروقة من خلال هؤلاء هي متشابهة وما يريد إظهاره الكاتب هو دور هذه السلطات وأساليبها العنيفة والقمعية التي تتبعها في سبيل هذا الإنسان البسيط الذي يمضي الليل والنهار في سبيل لقمة عيشه، فالعبثية تسيطر أيضاً على مجريات الحدث في المسرحية وكيف لا يكون ذلك....؟

وهكذا ينتهي ونوس مرحلته الأولى بمسرحيته (جوقة التماثيل) المكونة من جزأين الأول أسماء (مأساة بائع الدبس الفقير)، والثاني (الرسول المجهول في مآتم انتيجونا) حيث نشر كل جزء على حده ثم جمع الجزئين في مسرحية واحدة، لبائع الدبس لم يكن شخصاً مرموقاً محترماً بين قومه بل فقيراً مهاناً متنبأ إلى درجة القهر والذل، فهو معذب وذاتم الحيرة والتعب يعاني من كل أنواع الطغيان والإرهاب، فهو الإنسان المتهم دائماً من كل السلطات المتعاقبة، ليس له علاقة بشيء إلا بلقمة خبزه وثروت يومه، فالخارج هي السلطة والمجتمع الآخر، والداخل هو نفسه وأهله، وهكذا يخلق ونوس جواً قائماً على التضاد ومنطقاً من المفارقات التي توصل إلى درجة الصراع وهذا ما أراده ونوس في مأساة بائع الدبس الفقير، وهناك مقارنة ما بين هذه المسرحية ومسرحية أوديب والتي سيأتي الباحث على ذكرها بالتفصيل في مكان لاحق، أما الرسول المجهول في مآتم انتيجونا وهي تعد الجزء الآخر لجوقة التماثيل وفيها المخبر الذي قام بدور خارج عن العادة فارتفع فوق السلطة وراح في انتهاك حرمت المدينة فعارض الاختصاب والعنف والقتل إلا أن (خضرة) تلك الإنسانية البسيطة ضمدت في وجه المخبر وتحدثت كل خلافاته وسلطاته وتماسكت بقيمها الروحية والأخلاقية، وفي جزأي المسرحية تظهر كل خلافاته وسلطاته، وفي جزأي المسرحية تظهر جوقة التماثيل المكونة من تسعة تماثيل حجرية منصوبة على المسرح،

وعلى الرغم من جمودها فيدا التهشيم يصلها الواحد تلو الآخر حتى إذا ما انتهى الجزء الأول لا يبقى منها إلا أربعة، حيث ينتقلون إلى الجزء الثاني وهي دلالة على غياب الرجولة والقوة التي يريد الكاتب، ونوس كغيره من الفنانين أمامه موقفان متماسان متناقضان يتراوحان داخل عقل كل فنان حقيقي بجدية، أحدهما لرصد اللحظة المعيشة وصياغتها في بنية مناظرة مع بيئة الواقع، بهدف التأثير في هذا الواقع سلباً أو إيجاباً وبجدية الموقف الآخر إلى الكشف عما هو جوهري وذائم الوجود في هذه اللحظة المعيشة عاملاً على صياغتها في بنية تفيد من بيئة الواقع وتناقضها في آن، بعرض أحداث كهذه في الواقع وتضمنت بعض ثوابته آملاً في تغييره. والفنان في كل من الموقفين لا يتجزأ ولا ينقسم فكرياً وإنما يتكامل محققاً للغاية الكبرى من الفن الحقيقي: التعبير عن الواقع سعياً إلى تغييره، والإمسك بقوانين الغد رغبة في استباق الحاضر ومجاوزه لكل ما يعرقل حركة الواقع المتقدمة للأمام^(١).

وهكذا كان ونوس واحداً من هؤلاء الفنانين الذين استشعروا الواقع بمراته وقساوته ومناقضاته فحاول أن يبرر هذه العلة من خلال فنه وإبداعه وعرضه من خلال خشبة المسرح لعله يجد حلاً لهذه السليبات القائمة.

المرحلة الثانية: ٦٨ - ١٩٨٩

واجه العالمان العربي والإسلامي موقفاً صعباً أعاد العقل العربي إلى وعيه وواقعه، فهي صدمه كهرائية كان اسمها هزيمة (١٩٦٧) حولت التاريخ العربي وأعادت كل قنوات الحياة إلى الرحلة السياسية، ففضاءات ونوس المسرحية ارتبطت بالواقع لكنه الواقع السياسي المعاكس للرؤية الرومانسية التي كانت تحمل بها النخبة الثورية المثقفة التي بقيت في حالة تنظير دون أن تأخذ مكانتها القيادية بل جعلته إنساناً صليماً غير قادر على فعل المبادرة فهو لا يجد أكثر من لعبة الاستمتاع للحكواتي، لكن ونوس (لا يستجيب للمتخرج فينتهي بنفسه عزلة الذات المبدعة الأولى لتتجلى ذات مبدعة ثانية تكتب نصاً فارقاً في العلاقة مع المتخرج هو (حفلة سمر من أجل هـ حزينان) كانت حلاً فاصلاً ما بين المسرح السابق والمسرح اللاحق فإذا كان هدف

(١) حسن عطيه، فصول الوعي التاريخي في معادلاته الثقافي، مصدر سابق ص ٣٤٤.

الكاتب المسرحي سابقاً رؤية المتفرج يهتز ويتمايل وهو على كرسیه أثناء العرض أصبح هدفه أن يخرج المتفرج والاحتجاج بدلاً فمه أو يخرج الجمهور بمظاهرة من المسرح.. لقد حاولت الذات المبدعة أن تقدم في هذا النص شكلاً مسرحياً مقاوماً للمسرح السائد فعلاً أيديولوجياً متاهضاً لأيديولوجيا المسرح السائد، فلم يعد النص يكتب كي يتحرك الممثلون على خشبة المسرح فقط، ولكن من الصالة أيضاً، فالنص المرافق يشير إلى حركة الصالة كثيراً أثناء الحوار ويتكرر ما بين القوسين نفسه (من الصالة) عبر صفحات النص رغبة في أن يبدو العرض المسرحي كأنه نقاش حقيقي يقترب من المتفرج إلى نقطة العالم الحقيقي أي تضعه في أقصى منطقة (كسر الإيهام) وهي النقطة التي لو تجاوزها العرض المسرحي لخرج من مجال الفن إلى مجال الندوة أو المحاضرة أي إلى أشكال حوارية حقيقية^(١).

وتدخل تجربة ونوس عالمًا جديدًا وهو كسر الحواجز ما بين الممثل والمتفرج قد يكون الممثل متفرجاً وقد يكون المتفرج ممثلاً ففي (حفلة سمر من أجل هـ حزينان) لم يعد المتفرج متفرج والممثل ممثل بل تداخلت الأدوار خلال كلمة (سمر) هذه الكلمة التي تعطي أبعداً تداخلية ومشاركة ما بين الأطراف، وكذلك في مغامرة رأس المملوك جابر، والليل يا ملك الزمان والملك هو الملك، وسهرة مع أبي خليل القباني ورحلة حنظلة (من الغفلة إلى اليقظة)، فهذه التجارب كسرت الحواجز وجعلت المتفرج يشارك في إنتاج المسرحية على خشبة المسرح. وخلق توجهاً مسرحياً جديداً، صحيح أن المسرح مرتبط بالجوانب السياسية منذ العهد الإغريقي وحتى الآن إلا أن ونوس جعل من المسرح مدرسة أيديولوجية يتعلم فيها المتفرج السياسة ويخلق منه ظاهرة سياسية أو وعياً سياسياً.

فهو يكتب محروقاً بالنار تماماً مقدمة مسرحية قلب الفزعة، تدعو إلى اندماج الخشبة والصالة في صحوة واعية تتطلق أبعد من دهات المسرح إلى الشارع إلى البيوت إلى خطوط النار متحوّلة مع الامتداد احتجاجاً ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل بقيت حفلة سمر من أجل هـ حزينان مع ذلك واحدة من المحاولات الجادة التي استوعبت مهمة صعبة، هي عدم خيانة المسرح ناسه ومفرضيه مهمة اختيار الحقيقة لا

(١) حازم شحاته، فصول (للؤلؤ المشارك) مصدر سبق، ص ٣٦٣.

التضليل، المقاومة لا الاستسلام^(١) وإضافة إلى إلغاء هذا الحاجز ما بين الممثل والمتفرج استطاع ونوس أيضا أن يخلق مفاهيم واعية وعلى درجة من الأهمية، فمسرح التسييس، وديمقراطية المسرح والمشروع الثقافي كلها كانت سمة واضحة في مسرح سعد الله ونوس فالإجابة على سؤاله: أية سياسة، أية صيغة فنية يمكن أن تحقق فعالية أكبر، ما قصده هو عرض "المشكلات السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة و المتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، واكتشاف أفق تقديم لهذه المشاكل أي أن التسييس في مسرح ونوس كان الخيار التقدمي للمسرح السياسي"^(٢) وهو الحوار القائم بين جهتين الممثل والجمهور، واختيار كل الوسائل المتاحة التي تؤدي بالنهاية إلى إبراز هذا الحوار . ولم يتوقف ونوس عند الصيغة الفنية كثيرا بمقدار اهتمامه بالحوار والمشاركة ولم يأبه من خروج النص المسرحي من إطار الممثلين على الخشبة التي مساحتها أمتار معدودة إلى الصالة باتساعها وتعدد أذواق شاغليها، أدرك ونوس إن المسرح لم يخلق لخلق الثورة وإعادة صياغة التاريخ من جديد بل ثاني فعالية المسرح في "أن يكون وسيلة معرفة توسع أفق المتفرج معرفيا وأنه وسيلة جمالية توظف بذهن المتفرج قابليات للذوق والتذوق المختلفة وتتقاطع مع القيم الجمالية التي يعممها الفن والإعلام السائدان"^(٣) لم يكن ونوس معلماً ملقناً في مسرحياته ولم تكن مسرحياته عقلية الفكرة والأسلوب بل تعدت هذا الأمر إلى إدخال عنصر التجريب إلى كل النصوص المسرحية كتابة وطرق وسائل حتى البنى اللغوية ومن هنا جاء الاختلاف ما بين مسرحية وأخرى، لم تكن هناك أسلوبية واحدة تحكم النصوص ولم تكن هناك لغة واحدة مع الحفاظ على عنصري التجديد والتجريب. بل سمى جاداً إلى خلق ظاهرة مسرحية مقترنة بمشروعه الثقافي.

المرحلة الأخيرة :

والتي انطلقت عام ١٩٩٠ حيث ابتدأها بمسرحية (الاختصاب) مروراً بمسرحيات (منمنمات تاريخية) و(طقوس الإشارات والتحولات) و(ملحمة السراب)

(١) عيذو باشا، مجلة الطريق (سعد الله ونوس المؤصل) مصدر سابق ص ١٩٥

(٢) حيلة (الريدي، فنور) (السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله) مصدر سابق ص ٤٠٠

(٣) سعد الله ونوس، حج ٢ م، ص ٢٣٨ ٢٣٩

و(أحلام شقية) و(يوم من زماننا) وانتهاء (بالأيام المخمورة) ففي هذه المرحلة تجاوز ونوس المراحل السابقة ليدخل في نص إشكالي بعد المرحلة الأولى التي اتسمت بقصر النصوص والواقعية المفرطة، إلى المرحلة الثانية التي اتسمت بالالتزام المسرحي وتسييس الأعمال المسرحية أما الآن وفي هذه المرحلة فقد تعدت ذلك وخرجت مسرحياته عن المألوف وهذا الانتقال نعهده أمراً طبعياً لكاتب مجيد لعبة الكلمة والفكرة، والإشكالية هنا تنطلق من تساؤلين هل نستطيع تغيير حياتنا ونبدلها بالطريقة التي نريد...؟ وعلى الجانب الآخر هل نستطيع تغيير العالم...؟ أسئلة بحاجة إلى وعي وإدراك للوصول، والتركيز في مسرحياته على البدء بالعمل، أما النتيجة فمحكموم عليها بالفشل دائماً وهذه إشكالية يجد ذاتها أيضاً فلا بد مرة تظهر الحالة النفسية التي لا يمكن فصلها عن المناخ العام الذي تعيشه الشخصية وهذه سمة موجودة في أغلب المسرحيات الأخيرة بنوعها الدرامي والملحمي السردى وقد وصل ونوس إلى هذه المرحلة لأسباب داخلية وأخرى خارجية أما على الصعيد الداخلي هو تجرته الطويلة وزيادة وعيه، وعلى الصعيد الخارجي تغير العالم وتقلب المواقف والسياسات فيقول (... فليست المسألة مسألة نضج وإنما تضافر ظروف الزمن والتأمل وإعادة النظر في تحقيق هذا النضج، وهناك إضافة إلى ذلك تغير عميق في موقف الكاتب من وضع العالم، ووضع المسرح بالعالم، إذا افترضنا أن الأعمال التي سبقت الاختصاص هي فعلاً وجدت لتجربة واحدة ولها نقاط تشابه أو نقاط التقاء بين مختلف المسرحيات مع التحفظ لأن التشابه أقل مما يبدو في الظاهر. فكل محاولة كانت لي تجريب، فإن هذه النقاط يمكن إجمالها بأن هناك ملمحاً عاماً يجمع أعمال المرحلة السابقة، وهو الأمل واليقين والفعالية، كان هناك إيمان بأنه ما زال بالإمكان التدخل في التاريخ، في تاريخ المنطقة وأحداثها كان هناك وضع يسمح بهذا الأمل أو اليقين، كان هناك ما أسميه منطق التباس تاريخية، توجد تقريباً في دول العالم الثالث في الفترة التي لا تكن فيها السلطة قد تحولت إلى سلطة مكتملة المعالم، ولم تأخذ شكل (مجتمع دولة) مثولي وكلي، كما أن القوى السياسية والاجتماعية في المجتمع لم تفقد الأمل ولم تهتمش بشكل نهائي، أي أننا كنا في عملية تاريخية مازال الجدول فيها ممكناً^(١)

ففي هذه المرحلة إضافة إلى ما سبق أصبح لدى ونوس قناعات جديدة من حيث نظره للمرأة هذه الإنسانة الأقوى ليس على مستوى العضلات بل القوة على

(١) د ماري إلياس، مجلة الطريق حوار ونوس عن كتاباته الجديدة، ص ٩٧

الرغم مما تواجهه من ضغط وكبت وسيطرة الآخر عليها. كما أن ونوس أصبح يجد (للأنا) مكانة خاصة ويعطيها حجمها اللازم من الحرية والانفتاح كي تستطيع أن تعطي، وهذا انسحب على موقفه من المثقف حيث أصبح "أقل تلاماً وأكثر تواضعاً لكن الأفق أمامه غداً أكثر اتساعاً"^(١) لم يعد دور المثقف حفظ القوالب الجاهزة في النظريات السياسية أو القواعد التبشيرية فبالإضافة إلى ما يجب أن يكون من قوة النقد والإدارة والملاحظة، يجب أيضاً أن يمارس حرّيته ويحرب فرديته، حتى نظرتة إلى الفردية والجماعة اختلفت بينما كان يؤمن بأن الجماعة أفراداً لها وجوه واحدة والخروج من هذا الاتجاه يعني خيانة أو قتل الروح الجماعية، أصبح يؤمن بأن الجماعة أفراداً ذات وجود مختلف وهذا يعطيها قوة إنسانية فالآراء المختلفة والتضاد في الرأي هي ظاهرة صحيحة ولولا الاختلاف لن يحصل الجمع والاتفاق. وقد عرض الباحث هذه القناعات الجديدة لبيان تغيير موقف الكاتب من مرحلة إلى مرحلة تبعاً لما يستجد عليه من ظروف داخلية أو خارجية وحسب قناعات يؤمن بها.

(١) د. ماري الياس، الطريق، ص ١٠٤

النصوص المرجعية عند سعد الله ونوس

١ - النص الأسطوري

أما عن علاقة الأسطورة بالأدب فيورد قراي أن الأسطورة تزودنا بالخطوط الرئيسة وأخيط الدائري لعالم كلامي يصبح نفسه مشغولاً فيما بعد بالأدب أيضاً، ويلاحظ قراي أن الأدب أكثر مرونة من الأسطورة من حيث قدرته على تغطية هذا العالم، فالشاعر أو الراوي مثلاً يمكن أن يعمل في حقول الحياة الإنسانية البعيدة عن ظلال القوة الخارجة عن الخطوط العريضة للقصص في عالم الأساطير، لكننا نرى أن الأساطير في جميع الحضارات تظل علينا من خلال التزامها بالأدب. ونحن نداخل الأسطورة بالأدب يقول قراي إن الأديب على سبيل المثال عمل أدبي بالنسبة لنا ولكن مقارنتها القديمة في التراث الأدبي والقوى الخارجية فيما يجري فيها من أحداث وتأثيرها على الفكر الديني اليوناني فيما بعد. كل هذه الأشياء مظاهر عامة^(١).

إذن فاستخدام الأسطورة فيه بعدان :-

الأول: توظيف الأسطورة لخدمة الأدب.

الثاني: توظيف الأدب لخدمة التراث الأسطوري.

وخاصة أن الأسطورة لها الخصائص البارزة حيث إن "أبطالها فوق مستوى البشر، وغالباً ما يكونون من الآلهة كما إن الحديث فيها خارق متجاوز للمألوف كما تتميز أيضاً بعدم خضوعها للمنطق العقلي أو التحليل العلمي"^(٢)

وقد تأخذ الأسطورة أبعاداً أخرى غير ما ذكرنا فهي تعني في موضع آخر "أمة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يجد الإنسان موقفه من العالم"^(٣)

(١) محمد شاهين، الأدب والأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ١ ١٩٩٦ ص ٢٦-٢٧

(٢) زينب ولاح علي فلاح، سعد الله والتراث، رسالة ماجستير، ص ٣٦

(٣) محمد عجيج، موسوعة أساطير العرب من الجملانية ودلائنها، ص ٧٢

وهذا يختلف عما قاله شتراوس على أنها فوق مستوى البشر وقد تكون من الآلهة وكل ما فيها خارق للمألوف وليس لها علاقة بالمنطق العقلي أو التحليل العلمي^(١).

وسواء كانت ذات ارتباط بالواقع ومهما كان زمانها، فهي تأخذ في المستوى الأدبي إما للعبارة والاحتذاء أو لأهداف وظيفية أخرى في نفس الكتاب.

ولكن إلى أي مدى ارتبط تواصل الإنسان مع المسرح وقناعاته الأسطورية، فماذا يؤثر على التواصل مع المسرحية إذا عرف أنها تتحدث عن الأسطورة، وإذا كان اعتقاده حسب الرأي الذي يقول بأن مصطلح الأسطورة، يعني بشكل عام شيئاً خاطئاً أو غير حقيقي وأن الناس يقولون - بصراحة - بأن مجرد أسطورة ويعنون أنه غير صحيح وأن هذا خطأ في استعمال المصطلح لأن الأساطير لا تكون لأشخاص أو أماكن أو أحداث حقيقية على الرغم من أنها تحتوي على الإشارة إلى أشخاص تاريخيين أو أماكن أو أحداث حقيقية وكل الذي تظهره الأساطير دون أن تكون قصصاً صحيحة^(٢).

ومن هنا حتى ونوس بتقديم الأسطورة بأسلوب مسرحي جديد، يوصل الوظيفة التي يريد بأسلوب يعث على اللذة والتواصل معه وليس المصادفة والأمر كذلك، أن التناص هو سدى مسرح ونوس ولحمته، حين نقارنه بغيره من كتاب جيل أو حتى الجيل السابق عليه، وسواء تحدثنا عن (الفيل يا ملك الزمان) أو مغامرة (رأس الملوك جابر) ١٩٦٩ أو (الملك هو الملك) ١٩٧٧ أو منمنمات تاريخية ٩٤، أو عن سيرة مع أبي الحليل القباني ١٩٧٣ وأمثالها في مستوى ثاني أو عن (رحلة حنظلة) ١٩٧٨ (والاغصاف) ١٩٩٠ في مستوى ثالث فإننا نتحدث عن أبنية متواصلة متنوعة متجاورة في علاقات التناص الذي يغدو قانوناً بنائياً متعدد الوظائف في كل هذه الأعمال، وأحسب أن لهذا التعدد مبرر حين يغلب الاتكاء على التراث العربي، بأنواعه المختلفة وذلك لما يمثل هذا التراث من أطر مرجعية تظل فاعلة في الحاضر الذي لا بد من نقضه أو نقله...^(٣)

(١) كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ص ٦

(٢) حماد الخطيب، الصورة الفنية في المنتج الأسطوري للدراسة الشعر العربي، ٢٠٠٢ ص ٣٧

(٣) جابر عصفور، منمنمات تاريخية (فصول) م سبق من ٣٩٧.

ويلجأ ونوس إلى التناص عن وعي وإدراك كون العمل المتناص معه يشكل موروثاً مرجعياً للكاتب فهو يستفيد من كل حيثيات الأعمال السابقة ويوظفها بطريقة لا تشعر القارئ بسلطة السابق على اللاحق، بل يعطي النص اللاحق نكهة خاصة ويبدأ جديداً، وسنحاول الولوج إلى عالم ونوس المسرحي لمعرفة مدى قدرته على التناص مع النصوص السابقة ونجاحه في خلق نص جديد قادر على الاختراق الذهني.

١- مسرحية جوقة التماثيل.

١- بائع اللبس الفقير.

ابتدأ ونوس مسرحيته بقوله "ميدان عام في مدينة ما... وفي الميدان تسعة تماثيل متراصة تحتل الجوقة"^(١).

لاختيار ونوس لهذا المشهد يدل على أن استلاب الحياة من هذه التماثيل وتمريفها من الحياة لم يأت عبثاً بل جاء مقصوداً فيقول أيضاً "فنحن مثلكم، الخرف يلجئنا - والريبة منهجنا"^(٢).

وهذا تلميح صريح إلى السلطة المستبدة والتي مهما حاول الإنسان العربي الخلاص من هذا الظلم والطغيان سيقى في النهاية الإنسان المصادر في كل شيء، فركز ونوس على السلطة والممارسات القمعية التي تمارسها ضد هذا الإنسان البسيط وملاحظته حتى في لقمة عيشه، ولا تدعه يمارس حياته بشكل طبيعي، فالمسرحية تقف عند سخط السلطة، وقهرها واستبدادها فتمارس بالإضافة إلى القهر النفسي أشد أنواع القهر الجسدي، وتحاول سحق هذا الإنسان. وهنا يأتي الكاتب على الدور الذي يجب أن يمارسه الإنسان، فظالماً أنه لا يمارس حقه الحقيقي في المجتمع ويتخلى عن ممارسة دوره الواعي والمسؤول فسيبقى مسحوقاً، وكأنه يخرس هذا الإنسان على وجوب ممارسة واجباته حتى يحافظ على وجوده ولا يترك فرصة للمستغلين لسحقه ومصادرة إنسانيته.

(١) ونوس، الأعمال الكاملة ص ٢٢٥

(٢) ونوس، الأعمال الكاملة ص ٢٢٥

وعلى الرغم من تغير السلطة في المسرحية لثلاث مرات، إلا أن موقف السلطة لم يتغير وبقي هذا الإنسان الفقير الذي يمثل (بائع الدبس الفقير) مطراداً بلقمة عيشه ووجوده. ويركز ونوس على الجزئيات، والحركة اليومية ليصل بعد ذلك إلى الكلّيات وهو أسلوب يتبعه التعليميون، فأراد أن يوصل ما يجب أن يكون وما يؤمن به إلى هؤلاء الناس البسطاء. حاملًا الثورة وعدم الرضا عما يمارس على جميع المستويات الاجتماعية والسلطوية^(١) إن ونوس يقابل ما بين الداخل والخارج، بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع منطلقاً دائماً من الأول. في اتجاه الثاني، من الجزئي إلى الكلّي، ليحدث الاصطدام بينهما، وهو اصطدام مروع، مهل يدمر فيه الفردية ويسحق، ويجبر الرّoyal على الكل، وبذلك يدين ونوس الداخل والخاص والفرد حين يتفصل هذا عن الخارج والعام من المجتمع وهو يسعى إلى إعادة اللحمة بين الطرفين وهي إعادة صعبة تحتاج إلى فضح، ونقد، وقد امتلك ونوس هذين، وعبر عنهما بجرأة^(٢).

وقد مثل دور السلطة في هذه المسرحية المخبر الأول والثاني والثالث، فيخرج حضور من بيته صباحاً يبحث عن رزقه وأهله في الحياة إلا أن ذلك المخبر الذي أخذ يحرق قليلاً قليلاً إلى أن أوقع به من خلال إعلان عدم رضاه عن وضع كونه فقيراً بالأسوأ، وهذا الإعلان في عرف السلطة هو احتجاج على السياسة لذا ينبغي على السلطة أن تعاقب، وفعلاً يدخل حضور السجن، ويعود المخبر ثانية وقد تغير اسمه وأسلوبه فيتخذ اسم حسين هذه المرة ويعود للإيقاع به ثانية ويسجن للمرة الثالثة يلقيه حسن وهو نفس المخبر السابق ويدخل للمرة الثالثة السجن لكنه هذه المرة يخرج من السجن بصورة مرضية فحاله لا تبحث على الارتياح وكأن ونوس يبنه هذا الإنسان العربي إلى ضرورة الوعي وإدراك مرامي السلطات في الوطن العربي ويصف لنا صورة خضور قاتلا. "انقلب الأرض .. تنور الأرض.. من أعلى إلى أسفل من أسفل إلى أعلى .. تدور حقاً تدور.. تدور .. تدور"^(٣).

(١) أحمد زاهد عجبك، مسرح سعد الله ونوس للرحلة الأولى (فصول) م.س. ص ٢٨٠

(٢) سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبس الفقير المجموعة. ج ١ ص ٢٥٤

فدوران الأرض لا ينبثق فقط بحالة مرضية بل يخلل اجتماعي، وعدم معقولة الأنظمة السياسية وأساليبها التي تمارسها على المواطن. وهنا يحمل الأنظمة السياسية كل الاختلالات الاجتماعية التي تحدث للإنسان.

بالقدر الذي يحمل فيه الفرد أيضاً المسؤولية، تجده أيضاً يخلط الواقعي بالأسطوري، فحضور هو شخصية واقعية موجودة في كل المجتمعات، إلا أنها ترتبط أسطورياً كما يقول إسماعيل فهد إسماعيل "يظهر حضور بتفاصيل مظهره الواقعية الدقيقة على الخلفية التجريدية ولعل هذا يذكّرنا ببعض اللوحات السريالية لسلفادور دالي حيث يرسم صور الوجوه البشرية بدقة تقرب من دقة صور الكاميرا وسط مناخ أسطوري، أشبه بالحلم أو الكابوس في بعض الأحيان، وقد جسّد هذا المناخ الأسطوري عبر وجود جوقة التماثيل التي تقوم بالإنشاد مضفية على المسرحية حالة من القلق والترقب، والإيماء بما يمكن أن يحدث وتأتي حالة حضور بما فيها من برؤس وكدح ليحيل نشيد الجوقة إلى واقع"^(١)

ومن جهة أخرى نجد حضور يقابل أوديب الذي خرج من كورنثوس إلى ثيبة باحثاً عن الحقيقة، وهناك حمل الكبيرة ويحدث أن قتل أباه وتزوج من أمه دون معرفة مسبقة بأنها أمه. ويصبح الملك، ثم يخرج منها مدحوراً مذموماً فهذه الصورة تتناص مع صورة حضور الذي خرج من بيته باحثاً عن لقمة عيشه وسرعان ما وقع في شباك المخبرين ويجد المصير الذي لا يرضاه أحد.

لقد استفاد ونوس من أسطورة أوديب ووظفها بالأسلوب والطريقة التي تصل إلى المثقفي بسهولة ويسر، فهو تناص على المستوى الأسطوري كون أوديب هو أسطورة ما زلنا نقرأها إلى يومنا هذا.

ونجد أن الآلهة تقابل المخبرين لدى الكاتب فهما السلطة في نهاية الأمر، وهاجس ونوس السلطة. وإنصاف المظلومين، وبحث الوعي لدى العامة للحصول على حقوقهم. وعلى الرغم من أن أوديب موقفه من الآلهة يختلف فهو التحدي، وهو القوي وهو البطل وعلى العكس من ذلك حضور الإنسان البسيط المستسلم الخائف

(١) إسماعيل فهد إسماعيل «الكلمة الفعل» في مسرح سعد الله ونوس طر الأديب بيروت ١٩٨١ ص ٢٣

من السلطة، إلا أن نهايتهما متشابهة من حيث الضياع. وقد وجدت علاقات التشابه ما بين الشخصيتين من خلال قراءة العاملين ومن هذه العلامات^(١)

خضور بائع اللبس	أوديب
عجوز ضعيف متواضع متردد خرج من	شاب قوي ومتكبر وشجاع خرج
بيته	من المدينة التي ربي فيها
البحث عن الرزق	البحث عن الحقيقة
القدر يقوده إلى المخبر والسجن	القدر يقوده إلى ثيبه
- يروح بما في نفسه	يحل اللغز
- لا يفعل شيئاً	يقتل الملك
- يحرم من زوجته	يتزوج الملكة
يقتل ولده إبراهيم	يرزق اولاداً
يكتشف ذاته ابن مدية	يكتشف ذاته ابن زوجته
يداس بالأقدام ويسحق	يفقأ عينيه وينفي نفسه

كما نجد أن نهاية كل منهما يختلف عن الآخر، فإذا كانت نهاية أوديب محدي القدر وذاته، فإن نهاية خضور حالة سقوط تثير اليأس والقرع في النفس، كونه بائع ديس فقير ويتعادل وجوده مع عدمه، لا يبل يستحق هذه النهاية المأساوية، وكأن الكاتب يرسم لوحة أمام الإنسان العربي ويطلبه بتحمدي الواقع كي لا يتزلزل وينتهي إلى ما انتهى إليه بائع اللبس من نهاية ضعيفة يقول خضور: "حرام .. حرام والله لم أخرج إلا منذ وقت قصير اتركوني أنضرع إليكم .. دهوني أناكدا .. ابني اسمه إبراهيم .. والذي تقطع جسده إزياً اسمه إبراهيم .. بحق بنيكم .. بحق آبائكم دهوني ما جنيت إنماً....."^(٢)

ونجد الإشارة هنا إلى أن أحمد زياد عبك في مقارنته السابقة ما بين خضور وأوديب لقي نقاط الالتقاء ما بين الاثنين، ولم يذكر أية نقطة الالتقاء غير أن كليهما أي خضور وأوديب يمثل كل منهما مأساة خاصة فيه، فأوديب يمثل جانب القوة والذكاء والإدارة الناجحة بينما خضور الرجل الفقير والبسيط، وهذا ما يدل على أن استخدام ونوس للأسطورة كان مختلفاً عن استخدامه في مسرحية (الرسول المجهول في ماتم

(١) أحمد زياد عبك، فصول م.س ص ٢٨١

(٢) سعد الله ونوس، بائع اللبس الفقير - م.س ص ٢٤٢ .

انتينجوننا) ففي هذه المسرحية كان هدفه إبراز نقيض المسرحية في الواقع، وليؤكد مرة ثانية بأنه ليس شرطاً ثبات أطراف الصراع ولكن يمكن تغييرها حسب ما يقتضيه الزمن.

فإذا كان أوديب يقف ضد القدر فإن خضور وقف في وجه السلطة. وقد استخدم ونوس لغة عصرية واقعية بعيدة عن لغة الأسطورة الفنية والعميقة برموزها وتعابيرها عن اللاشعور. فيقول ونوس^(١).

خضور - هل أنت في مأزق؟

حسن - المدينة بأسرها في مأزق

خضور - عونك يا رب السموات والأرض.. ماذا حدث؟..

حسن - لا جديد. ما يحدث دائماً .. واللغو يكشف كل مستور

خضور.. أي لغو؟

حسن - لا تقل إنك مسدود الأذنين

خضور - بل لا أجد متسعاً للاستفادة من أذني، تكفيني مشاكلي، وما أكثر مشاكل الحياة.

وهكذا يستمر الحوار بهذه البساطة واللينة واليسر حتى يصل إلى متناه. وأحياناً يصل الحوار إلى مستوى السرد كما هو الحال في المنظر الثالث من مسرحية بائع مأساة الدبوس الفقير، حيث إن خضور (يفرد رجله اليسرى ويمسحها بيده مثلاً ويأخذ بالحديث والتأوه.

أما الجزء الآخر من المسرحية والمعنون "الرسول المجهول" في مآتم انتينجوننا فانتينجوننا هي ابنة أوديب حيث لاقت أشد أنواع العذاب على يد كريون بعد أن دفنت أخاها. لكن المصيبة الكبرى التي لا تحتمل معرفة أوديب بزواجه من أمه وقتله أباه بعد أن يفلقا حينه.

ويهيئ في البراري وتتحر زوجته جوكاستا ويموت حزناً وتتراى المصائب على الأسرة فيقتل الشقيقان بولنيس وإيثيوكلين على السلطة وتنتهي المعركة بموتهما، ويعاقب بولنيس بتركه بدون دفنه في العراء الأمر الذي لم يرق لانتينجوننا التي تمثل رمز الحنان والحب والوصال فهي تودع أخويها على الرغم من اقتتالهما وترى من

(١) سعد الله ونوس، مأساة بائع الدبوس الفقير م-س مج ١ ص ٢٤٢
٧٩

الواجب دفنهما وإقامة الطقوس اللازمة لهما على العكس من كريون. وهذا ما جعل كريون يشعر بتحديه فيأمر بإلقاء القبض عليها وسجنها حتى الموت على الرغم من وقوف أهل طيبة معها. وتستمر بلور الخير من انتيجونا ومن ساندنا امثال هيمون بن كريون الذي حاول الضغط على والده بكل قواه حتى وصل به الأمر إلى الانتحار.

وهنا يأتي دور ونوس الذي استفاد من هذه الأسطورة وجعل من انتيجونا بعداً واضحاً في المسرحية الرسول المجهول في مآتم انتيجونا فتتطلق المسرحية بأجواء كئيبة وجود التماثيل الأربعة، الجو الموحش المبطن بالحزن والرعب - وبعد ذلك تتطلق الجوقة معلنة عن ذاك الجو الحزين.

(الجوقة - الريم الرمادية ترش التوابل في العيون الذابلة والوجوه الرمادية.

التمثال الأول - كانت السماء رمادية

التمثال الثاني - والأرض رمادية

التمثال الثالث - والشمس رمادية

الجوقة معاً - وكانت الغريان تهزج في الفضاء، وعلى الأرض ثائرت حيث أغوته ... كانوا يتبادلون في الطفولة البسمات والدعابات)^(١)

وقد ثلاث رؤية ونوس مع سوفكليس في مواطن كثيرة فالمخير وهو حسن ثبت على السلطة كما هو الحال عند كريون، من بعد أوديب. ولم يبق المخير عند هذا الحد بل أخذ يتعدى على كل شيء، ويتهك حرمت المدينة، وأشاع فيها كل الأذى كالقتل والفاحشة وغيرها كما هو الحال عند كريون، الذي أخذ في تطويع القوانين لتدمير طيبة، والصورة المقابلة لانتيجونا هي النظرة التي تحمل في طياتها كل مصاني الطيبة والفرح. حيث تحدث حسن وحاولت الإبقاء على روح مدينتها الأصيلة، وكذلك استطاع الرسول المجهول من إنقاذ خضرة وهزم المخير حتى انتهى. وهذا يقابل كريون الذي دمر ولده وزوجته. وهنا يمكن أن نقف عند نقاط الالتقاء بين انتيجونا والرسول المجهول في مآتم انتيجونا وهي^(٢)

(١) سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة (مسرحية الرسول المجهول في مآتم انتيجونا) م. سابق ص ٢٧٩

(٢) أحمد زياد محبك، فصول - م سابق ص ٣٨٢

الرسول المجهول في ماتم انتيجونا	انتيجونا
المخير يتقلب على أسياده ويتولى الحكم	كريون يقود الحكم بعد أوديب
المخير يفرض على المدينة	كريون يفرض على المدينة قواته
العنف الانتهاك	المصادقة
خضره تصمد وتتحدى المخير	انتيجونا تصمد وتتحدى الملك
خضرة تتمسك بالقيم الروحية للمهنة	انتيجونا تتمسك بالأعراف الدولية.
الفشى يعمل على إنقاذ خضره.	الكاهن يعمل على إنقاذ انتيجونا
المخير يصاب باعتلال داخلي	كريون يصاب بنجائع في أسرته
المخير يتهار	كريون يتهار

صحيح أن هناك تشابه ما بين المسرحيتين في تلك الجوانب، إلا أنه هناك مفارقات أيضا ولا يوجد التقاء ما بين المسرحية الأولى والثانية وهذا ينبىء بوعي لدى سعد الله ونوس الذي قرأ النص الإغريقي وهضمه، واستوعبه، إلى درجة أنه أصبح يستوحيه في أعماله المسرحية. فالتناص هنا استفاد من فكرة مسرحية انتيجونا وبثها في فضاء مسرحيته الرسول المجهول في ماتم انتيجونا، فطابق ما بين بعض الأشخاص كما هو الحال ما بين كريون والمخير، وانتيجونا وخضرة وغيرهما.

وهنا نجد معالجة، ونوس يختلف عن معالجة توفيق الحكيم في التعامل مع أسطوره أوديب، فالأول اخضع هذه الأسطوره إلى الواقع والحياة الاجتماعية المعاشة. بينما الآخر سعى إلى إبراز الصراع بين الحقيقة والواقع. كما ركز الحكيم على الجانب الأسري في حياة أوديب واستمرار أوديب وارتباطه بأسرته حتى بعد كشف الحقيقة الصحية، وهنا يتجه اتجاهها فلسفيا وهذا الأسلوب التناصي، أسلوب كصدي إذ يعنى فيه المبدع ما يفعل حين يدخل في معارضة أو حين يتقل صوره أو تعبيرا أو موقفا ونحو ذلك من المعطيات الثقافية ...^(١)

وهنا نلاحظ وعي المبدع ونوس فاستحضر أوديب وأسطورته وأصبحت عموداً وركيزة في مسرحيته .

وظاهرة الجوقة التي تمثلها التماثيل عند ونوس يعيدنا الأمر إلى ظاهرة الأساطير الإغريقية التي ركزت عليها معظم المسرحيات عند القلماء، وهذه الجوقة

(١) د. احمد محمد قنور. التناص الظاهرة وإشكاليه المنهج سنة ١٩٨٩ ص ١٠

ومن خلال حوارها الذي تروي فيه مأساة انتينجوننا التي اتبعها خضرة تلك الفتاة الطيبة إلى تبني أحلامها على الفارس القادم حيث يروي التمثال الثالث ما يحصل لخضرة^(١).

التمثال الثالث: (بعد لحظات همت وجر إخوة لها، دلنا إلى القيعان والسمت وفارسها يغوص في لزوجة الطين..إلى العميق..ماذا تفعل...؟

العيون الذهبية كالنيدان غمت من ذهنها الأفكار ومن أرادتها العزيمة، ومصرخات الضائعين ترتج لها ذرى الأسوار وفي ترجيح يامت.. أجوف.. الشجاعة لا تثبت إلا في تربة الإنسان (خزوة الحزن) ونالها الذي:

التمائيل الثلاثة: واقترس الجمال

في حجره تحرس نوافذها عيون الذئاب

والفارس في الطين يغوص

والأسوار تكتم الصراخ الأجوف

وتبقى هذه التماثيل تردد الحالة البشرية البائسة من خلال الاستبداد الذي يلحق البشرية منهم فهم سبب المأساة التي تلحق بهؤلاء الناس البسطاء فهم الذئاب التي لا تفرق بين فريسة ضعيفة وأخرى قوية المهم أن تصل إلى فريستها، وتبقى هذه الجوقة في تزويد هذه المأساة إلى أن تصل إلى مرحلة اليأس من خلال خضرة تلك المثال على أصل الطيبة فهي على أذنى حقوقها وعلى لسان الجوقة تمثل هذه النهاية^(٢).

الجوقة : والفارس صار طينا

يسس الطين وجف

فهذا فارس الأحلام. أصبح طينا أي جمادا وهنا تنتهي صفة الحياة عن هذا الفارس، فإذا وصلت الأشياء إلى هذه المرحلة فهذا يعني أن الحياة وصلت إلى سد منيع، أقفلت الحياة بعله أبوابها .

(١) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة م.س ص ٢٦٥

(٢) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة م.س ص ٢٦٧

فانتيجونا تصبح خضرة، ويأخذ حسن مركز الريادة في الاستبداد، إلا أن الرسول الذي يأخذ دور المصلح، فينبه حسن ضرورة العودة عن ظلمه واستبداده، إلا أن الأمر أخذ منحى آخر، حيث تغلب حسن على الرسول، وتدخل مؤثرات أخرى على حسن فيصاب بمرض وتبدأ عملية الحك في جسده فيسقط عليه ما يشبه النمل الذي يؤذيه كثيراً ويصل إلى مرحلة الشلل وهذا يجعله يتوصل إلى خضرة لكي تساعد وتنفذه من حالته، لكنه يسقط على الأرض وما زال يتوصل إلى خضرة إلا أنها تضحك ويأخذ الوهن يدب في أوصاله فيزار ويحسج . ويأخذ الزيد يظهر حول فمه وهي نهاية الإنسان الظالم وهو الأمر الذي حدث لكربون في أسطورة انتيجونا وهنا نلاحظ مدى التطابق والتقارب ما بين المسرحيتين حيث كان التناسخ واضحا مع محافظة سعد الله ونوس على كثير من المراكز اللازمة. حيث (كان صدور سعد الله ونوس في مسرحيته عن الأسطورة الإغريقية صدورا مدروساً يدل على وعيه وغاية في أعماق نفسه وحين كتب مسرحيته كانت تمثل الأسطورة قريبة منها بقدر ما كانت بعيدة عنها فهي تستوحى ولا تقتبسها، وتصدر عنها في غير تأثر، إذ تمتلك مسرحيته استقلالها، وذاتها، وشخصيتها عما قد يشجع على رفض المقارنة بين مسرحية ونوس والأسطورة من جهة وبين مسرحية أوديب وانتيجونا من جهة أخرى ولكن هذا الرفض لا ينفي حقيقة الجذر الكامن في عمق العمل المسرحي عند ونوس بل يؤكد الصدور الذكي عن الأسطورة ، وهو صدور بشير ولا يتأثر ويستوحى ولا يقتبس ويظل محتفظاً بشخصيته واستقلاله، مما يزيد ذلك الصدور غنى وعمقا(١) .

(١) أحمد زياد عبيك، فصول، م ص ٢٨٣

ثانياً : حضور النص التاريخي في مسرحيتي : -

أ - (منمنمات تاريخية)

ب - (رأس الملوك جابر) نموذجين

يبقى التاريخ هو أداة أخرى من الأدوات التي يلجأ إليها المبدع، ليس لكونه تاريخي فقط، بل هو الملجأ الذي يكون من خلاله المبدع محاولة الفكرية والإبداعية. وإذا كان الهدف إعادة التاريخ هو إعادة الصدى للمادة الإبداعية لا تصلح لهذا الأمر، فالإبداع هو إعادة تكوين الأشياء وصقلها برؤى تتناسب والهدف المراد، وعند سعد الله ونوس هي بناء وظيفي يتصاعد بأسلوب درامي ليكون مشروهاً يطلق من قمة الهرج إلى الجمهور.

وبقي التعامل مع التاريخ إشكالية قائمة إلى يومنا هذا، وهذه انتقلت إلى سعد الله ونوس، فكيف تعامل مع التاريخ، هل استخدم متخيلاً ليمتص المثلقي من خلال الممثل وشبهة المسرح، أم استخدمها كمادة لإثارة الحس القومي لدى الشعب أم كان له أهداف أخرى تربط بالمادة التاريخية فقط مثل: ^(١)

١. عرض إنجازات الأسلاف لتقوية الروح المعنوية والقومية.
٢. مرحلة مساءلة التاريخ ومحكمة أشخاصه.
٣. مرحلة رفض التاريخ كلياً إذا ماكتبه الرسمىون الذين يعملون في خدمة الحكام .

فمن خلال نظرة سعد الله ونوس للتاريخ الذي يضفي عليه صفة القداسة مؤكداً أن ما قام به أحمد امين وطه حسين وغيرهم كانت بداية انطلاقه الوعي لفهم التاريخ العربي والإسلامي، إلا أن مشروعهم لم يكتمل ومن هنا فإنه ينظر للمادة التاريخية بسلبية إن لم نتعامل معها بالوعي التاريخي، ولذا فالجدوى الحقيقية هو أن نتعامل مع التاريخ ونوظفه، بإبداعاتنا ليس كمادة تاريخية بل كوعي تاريخي، وقد استفاد ونوس ووظف الوعي التاريخي في مسرحيتين هما (مغامرة رأس الملوك جابر) وكذلك (منمنمات تاريخية)، والأولى من خلال هذا المنظور ليست مسرحية تاريخية

(١) علي الرامي - البيان عدد ٢١٧ نيسان ١٩٨٤ ص ٦٦.

وإنما هي مسرحية حديثة في تجريدها للوسائل الفنية المختلفة من التاريخ إلى الحكواتي إلى المسرح الملحمي الأوروبي^(١).

وفي المسرحية الثانية التي اتخذت من الوعي التاريخي مادة لها فتركز على الزوايا الصغيرة ويحركها على خشبة المسرح بحيث تعطي هدفاً مزدوجاً للحضور الذاتي ثم الحضور الخارجي من خلال الإشارة إلى الزمن الماضي والحاضر وحينما تركز العين على صفات الأمور وأدقها رابطة بينها بعلاقات متعددة، من خلال المرجعيات التي تقوم على التاريخ المكتوب ودلالات التاريخ، ومن هنا يلتقط الأبعاد المختلفة سواء على مستوى الزمن في المسرحية أو على مستويات أخرى، ويُخبرنا في مقدمته على الترابط ما بين التاريخ الذي يورده على لسان مؤرخ قديم، والأحداث المسرحية حيث يقول في مقدمته: ثم دخلت سنة ثلاث وثمانمئة والخليفة أمير المؤمنين المتوكل على الله والسلطان الناصرية بمن برقوق، وكان سمر غزارة القمع خمسين درهماً، والشعر والفول بثلاثين فماً دونها، وفي التاسع من مسرح قدم البريد من دمشق بأن تيمورلنك نزل على سيواس، وفي يوم الخميس استقر القاضي نور الدين بن مكّي الرميّري قاضي قضاة المالكين عوضاً عن القاضي ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون على مال وعد به. وفي سلخة المحصر السلطان من قاضي قضاة المالكي ابن مكّي الرميّري فعزله وأعاد ابن خلدون المالكي. وفي صفر، أوله الثلاثاء في ثمانية وجد شاباً أمرداً قد قتل ورمي في التربة التي بالحدوة، فأخذ وغسل وكفن بإزاره ولم يعرف من هو ولا من قتله نسأل الله العفو، وفي سابع وصل إلى دمشق مبعوث السلطان الأمير أسبغنا ومعه رسالة إلى النائب والقضاة بخروج العساكر الشامية إلى حلب وفيها يحض على قتال تيمور، ويقول وإنما واصلون عقب ذلك وفي الخامس عشر خرج نائب دمشق ومعه العساكر الشامية قاصداً حلب، ونودي في البلد بمنع الناس من كراء الدواب للسفر ومنع الناس من المساندة، ونودي أيضاً بأمر القضاة بالكف عن المنكرات وفي ربيع الأول، في الثانية عمل السلطان المولد النبوي على السعادة وفي الخامس عشر وصل بريدي إلى دمشق ومعه بطاقة العسكر الشامي و سقوط مدينة حلب في يد تيمورلنك وقد فعلوا فيها من الأفعال الشنيعة ما تشيب له التواحي، على ما بين نسأل الله النجاة، ونودي على الناس بالتحول إلى البلد، والاستعداد للعدد فاخبط الحال وحصل الضجيج والبكاء، وأخذ الناس في التقلّة من حول البلد إلى

(١) زينب فلاح عيسى، مسرح سعد الله ونويس والتراث، ج ٢، ص ١٨.

فهرب أهلها منها وتفرقوا في البلاد وهنا يلتقط ونوس على لسان برهان الدين التاذلي
مأساة سقوط الشام .

فيقول : المدينة تميش وتضطرب أيها الأمير .

ازداد : ما الأمر .

التاذلي : تلبلت القواطر ، والناس تتزاحم على السفر .

وهذا التاذلي يعادي أهل العقل والفكر والمنطق ولكل من مثلهم، فيرى في
المفول عقاباً من الله تعالى لانحراف المسلمين عن الحق .

ب - زمن ابن خلفون: الذي رأى في تيمورلنك سلطان العالم وملك الدنيا بأسرها الذي
لم يأت مثله منذ عهد آدم. فراهبه هو الاستفادة من الواقع ويستمد له فيجب على
رجل العلم أن يسخر الواقع بما يجدم مصالحه وأن يفيد من القوة الجليلة التي تكتسح
العالم بقيادة تيمورلنك لذلك رأى باجتماع القضاة والفقهاء وفي مدرسة العادلين هو
الرأي الصحيح حيث طلبوا من تيمورلنك الأمان.

ج - زمن نائب القلعة الأمير هز الدين ازداري الذي يمثل الوجه الآخر لأفكار ابن خلدون
فهو يرفض الاستسلام ولا يرى غير النظام القائم، ولا يؤمن بنظام قادم، فنظرت
تسلطية، فيعد نفسه موازياً للتاذلي وابن مفلح من خلال عدائهما لحرية العقل، ولذا لا
يقبل التعاون مع المسجون كونه من شيوخ المعتزلة. وحتى في جهاده ضد الكافرين كما
يرفض التعاون مع أي إنسان يختلف مع السلطان.

وفي غمرة هذه الاتهامات والصراعات يبدأ التجار والأعيان البحث عن
مكاسب وجمع الغنائم في العهد الجديد، إلا أن النتيجة تسقط دمشق وسقوطها بسبب
العفن الذي نخرها من الداخل على الرغم من وجود بعض عناصر الخير آنذاك
ومحاولتهم احترام حرية الإنسان وإقامة العدل في الأرض، أمثال الشراطي الذي قبل
على نفسه أن يخرج به من السجن وتحرق كتبه على أن يقبل لبني قومه الذل والمهانة.

ومن جانب آخر فإن سعد الله ونوس قسم مسرحيته إلى ثلاثة أقسام، كل
واحد يحمل عنواناً، يجمع في حياته ما بين الشخصية والمنمنمة التاريخية. أو الحادثة
التاريخية، فالأول أعطاه عنوان (الشيخ برهان الدين التاذلي أو الهزيمة). وأعطى

مشاهدتها اسم تفصيل فوصل القسم الأول إلى اثني عشر أما التفصيل وفي القسم الثاني أعطاه اسم (ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون أو حنة العلم) وقسم إلى ثمانية تفصيلات والقسم الثالث اسماء (ازدار أمير القلعة أو الجزيرة) وقسمه إلى اثني عشر تفصيلاً وتفصيلاً آخر فعنونه (الشيخ جمال الدين بن الشرائجي موضوعاً على الصليب).

وفي هذه التسميات والمصادر نجد أن سعد الله ونوس أراد أن يقدم مُشهداً أو جدارية لحالة حضارية في فترة مأزومة من التاريخ العربي الإسلامي، وإذا كانت الفترة الزمنية التي تستخدمها المسرحية محدودة تتمثل في فترة حصار تيمورلنك لدمشق فإن هذه المسرحية تختزل مساحة واسعة من خلال التركيز على فترة الذروة التي قادت إلى انهيارات قاسية في أعقاب استسلام دمشق وتخريبها^(١). ويبقى سعد مصراً على النظر إلى التاريخ من خلال الوعي التاريخي ولا ينظر له على أساس أنه أمر مقدس يجب اجتراره والأخذ به كمسلمات وهنا يجدر بنا أن نذكر ونميز بين التاريخ والزمن الماضي، ذلك أن العلاقة الأولى تتضمن العلاقة الثانية وتفيض عنها، فعلى خلاف المنطق الشكلائي الذي يساوي بين التاريخ والزمن الذي انقضى، أو يرجع التاريخ إلى زمن أصل تعقبه أزمنة متدهورة، فإن المنطق التاريخي يقيس التاريخ بارتقاء الوعي الإنساني وقرأ الزمن التاريخي بكيف التحولات التي جرت فيه، وهذا ما يجعل الوعي التاريخي يقرأ الماضي بمعطيات الحاضر، الأمر الذي يخلع عن التراث قديسيته ويقوض أسطورة الزمن، طالما أن التاريخ صيرورة مفتوحة لا أصل لها ولا نهاية^(٢).

ويقوم الصراع ما بين المستويات الثلاثة التي ذكرنا، من خلال الشخصيات المرتبطة بهذه المستويات من جانب وبين النظرة السلبية والإيجابية من ناحية أخرى، ويشند الصراع ما بين تيارين متقابلين التي تتغلب فيها الأولى على الثانية.

والطرف الأول يمثل أهل النقل والطرف الآخر أهل العقل حيث تنتهي الأمور إلى كارثة كبيرة، انتهت بسيطرة تيمورلنك وبسط سيطرته على دمشق وإحلال نظام جديد شاء البعض أم أبى.

(١) د. ابراهيم السعافين، قضايا وشهادات سعد الله ونوس المتكف، ص ٢٢٩.

(٢) د. فيصل دراج، قضايا وشهادات سعد الله ونوس المتكف، ص ١٣٦.

هذا العالم التاريخي الذي ينتهي إلى الزمن الماضي في مطلع القرن التاسع للهجرة حيث انتصر القتل على العقل والظلم على العدل والتسلط على الشورى وفلسفة التبرير على فلسفة التغيير هو عالم كئيب في آخر الأمر، أعني أنه عالم المقصود فيه معناه ولازم معناه على السواء .. وإن تعدد الأبعاد الزمنية هو المسرور عن ازدواجية مستويات الأداء الدرامي في نص المسرحية إن صوت المؤرخ الذي يؤكد حضور التنامي مع كتب التاريخ القديم في علاقات البناء الدرامي توازيه النعمة التي تحيل الإجمالي إلى تفصيل، والتي تتخذ من كلمة تفصيل نفسها عناوين للمشاهد التي تعقب صوت المؤرخ القديم^(١).

ونجد أن الصراع في منمنمات تاريخية مستوى من مستويات الصراع الذي يمثله صراع القضاء والمذاهب في القرن الثامن للهجرة، وهذه الصراعات مازلنا نعيشها حتى يومنا هذا ونستذكرها الصراع الذي كان قائماً في القرن الخامس للهجرة وهو الذي يركز على قضايا مثل: العقل والنقل، الاجتهاد والتقليد السامع والتعصب وغيرها. وهذا يمثل التماهي الأول: أراد بالجمتمع الإنساني الارتقاء والوصول بالإنسان إلى أعلى المراتب الفكرية والثقافية والإبداعية، والثاني الرجوع بالإنسان إلى مخلفات القرون السابقة وتحطيم العقل الإنساني ومقاومة تفكيره، واقرنت النظرة الأولى بالحاكم العدل الذي يجب أمته ويراعي مصالحها ويحافظ عليها ويحاول تحقيق أسمى درجات الخير لأبنائه، وساعد في هذا الأمر رجل الاجتهاد والذي أخرج الأمور من صناديقها وجعلها تتوافق ومتطلبات العصر، أما الثانية فهي على العكس من الأولى تحتمي بالتسلط والرجعية والتأويل، ومن هنا أخذ ونوس أحداث مسرحية الآراء أو الإيمان بالاجتهاد والتأويل، والتي أرخ لأحداثها في ثلاث وثماتة للهجرة. في الوقت الذي اجتاحت فيها تيمورلنك دمشق وسقطت بالتعاون مع أهل النقل. وتكون البيشة آنذاك. استعدت لاستقبال الغازي الجديد من خلال انتشار الفقر والجوع والعري، ولم يعد الإنسان باستطاعته قبول هذا الواقع المرير وذلك في الوقت الذي تولى فيه القاضي الدميري قاضي قضية المالكية بدلاً من ابن خلدون، الذي لم يطل به المقام أكثر من أسبوعين حيث عزل وعاد ابن خلدون إلى مكانته مرة أخرى وتوالى الاخبار بأن

(١) جابر عصفور، منمنمات تاريخية، فصول م.م. ص ٢٨٧

جيوش التار وصلت حلب وسقطت بأيديهم وهم الساترون إلى دمشق في الوقت الذي كان أهل دمشق يحاولون الهروب ويتصدى لهم نائب القلعة؟^(١)

المنادي : (يتأهى صوته من بعيد ثم يقترب تدريجياً، يا أهل الشام يرسم نائب القلعة ويأمر. من يهرب ينهب والمدينة تحصن وتحفظ، ومن أراد سلاحاً أعطاه الأمير سلاحاً يا أهل الشام يرسم نائب القلعة، ويأمر المدينة تحصن وتحفظ ومن أراد سلاحاً أعطاه الأمير سلاحاً.. يا أهل الشام من يهرب ينهب.

ليذكر ونوس على النعمة التاريخية ويفصلها ويشيعها تركيزاً سواء كان على لسان المؤرخ القديم أو شخص المرحية، وتأخذ النعمة التاريخية تفاصيلها التي يستلها صوت المؤرخ القديم في مسرحيته سعد الله ونوس، ونستمع إلى نقول متناصة من كتاب (بدائع الزهور في وقائع الدهور) للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفي على متاح في تاريخ العصور وتراحم رجاله من مثل ما كتبه ابن حجر في (أبناء العمر) والمقريزي في السلوك وابن تغري بردي في النجوم الزاهرة) والسخاوي في الفسوف (اللامع) وابن العماد في (شذارات الذهب)، وما ينطقه المؤرخ القديم مقلداً عن ابن إياس، في ثمنه سعد الله ونوس يطلق فاعلية شبكة من السياقات المتناهية التي تضمنا في حفرة عالم تاريخي، متعددة الأبعاد والإشارات يستند في التعصب إلى الاستبداد، ولا يختلف فيه رجل الدين مع رجل التجارة أو رجل الحكم، فالجميع سيتبدلون بالذي هو خير من مصالح الأمة الباقية الذي هو أدنى من مصالحهم الذاتية الزائلة^(٢).

وبقيت قضية التناص مبنية على علاقات تاريخية مركزه على قضبي النقل والعقل وما قام به أهل كل اتجاه من الحنبلة والمالكية والشافعية والشافعية في دمشق ويعتبر مالكيًا. وهذا كان متعصباً لمذهبه ولا يتوانى عن إلحاق الأذى بمن يخالفه في مذهبه وكذلك نقي الدين الحنبلي عميد الحنبلة الذي حاول الاتصال بتيمورلنك ودعا أهل دمشق للمصالحة معه لا بل أكثر من هذا فدعا إلى محاربة كل من يقف ضد الصلح وتكون النتيجة المأساوية خذلان تيمورلنك له فلم يقلح منه بشيء، وعلى الطرف الآخر تأتي الشافعية ممثلة بأتباعها أمثال الشراحي وكذلك إبراهيم بن راشد

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة، ص ٣٣٤

(٢) جابر للصنوج، ج١، ص ٣٨٩.

برهان الدين المكاوي النعشقي الشافعي اللذان اختارتهما علاقات التناحي من خلال دلالة الحضور التاريخي والصلة المعرفية. ويأتي دور ونوس هنا ليركز على صورة تيمورلنك وماذا فعل بحلب وأهل حلب من القتل والنهب والحرق حيث أصبحت الجماع من المعالم الواضحة لتكون عبرة لأهل حلب والشام فيحدث بعضهم بعض عما رأى وشاهد وهنا يقوم ونوس بنسج منمنمات التناص في مسرحية، وخاصة القصيدة الرابعة من المنمنمة الأولى فيضيق بأهل النقل الذين لم يلتفتوا إلى الخطر القادم بل بقوا على ما هم عليه من الجدل وتكفير كل من يخرج عن رأيهم واتهامه بالكفر والزندقه. كما في^(١)

التأذلي: ألا تعلم أن الجدل في الدين فتنة.

جمال الدين: قال سبحانه وتعالى ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن^٢ وأكمل مراتب الإيمان ما تحصل بالحكمة.

ابن العز: هذه مقالات الكفار من المتكلمين والفلاسفة.

ابن النابلسي: يا ابن الأفعى.... هل نجرنا إلى الجدل؟ قل لنا هل تؤمن بالقدر خير أو شره؟

هذا النوع من الجدل الذي تختلط فيه المواقف الدينية مع الفلسفية مع الظروف السياسية تكاد تشكل إشكالية لا يمكن الخلاص منها فهي جدلية تتخذ من المواقف المتطرفة لكل جماعة اتهام وهذه الاتهامات من الصعب أن تلتقي، لأن الحوار يولد حواراً دون الوصول إلى أمكنة التقاء. وتتوهج معطيات التناص وعلاقاته في منمنمات تاريخية مفرقة بين بعض المعطيات مثل هزيمة العقل وهزيمة الأمة، فهزيمة العقل من أكبر الأخطار التي تهدد بنية المجتمع الإنساني، فهذا يعني تعطيل الاجتهاد وهو من أهم مصادر التشريع في الإسلام بالإضافة إلى إيقاف عقل الإنسان عن التفكير والإبداع والمطاء، وعلامة بارزة من علامات التخلف، أن يقدم أحد أبناء الأمة إلى الأعداء كل ما يريدون في سبيل القضاء على حكومة الإسلام كما فعل ابن مفلح الخنبلي الذي يتفق مع التأذلي الذي قاوم العقل وحجر على عقل الأمة فأرداها في الجهل والتخلف، فالإنسان لهما تأثيرات سلبية على مصير الأمة. فندمشق تحولت إلى الخراب، بعد أن

(١) سعد الله ونوس: المجموعة م. ص ٣٣٩

كانت شبيهة بالجنة لما فيها من ثراء وبهجة وأسباب العيش. ويبقى التاذلي من الذين حاولوا الدفاع عن دمشق وموت في سبيلها بقي هذا للشهد نرى سعاداً ابنة التاذلي التي تسير على متجه والدها الشهيد ترفض المزعجة وتسليم قلعة دمشق إلى تيمورلنك، وتظل تدافع عن القلعة إلى جانب حبيها شرف الدين حتى النهاية ولكنها عندما تيأس من استمرار المقاومة وتيقن من غلبة الأهل والعدو والزمان تقرر أن تزوج شرف الدين على أسوار القلعة ليلة سقوطها ثم تضع حداً لحياتها وحياته معاً في الليلة نفسها اتفاقاً للعار وحماية لشرفها من دنس التناز^(١) فيجري الحوار التالي^(٢).

سعاد: وما قيمة هذا الأمان ! هل تقبل يا شرف الدين أن تمسك يد ترقية إلى جسد امرأتك.

شرف الدين: ماذا تخفين يا سعاد.

سعاد : لا أخفي شيئاً... وهذا الجدل لا يليق بعريسين.. الا تريد أن تكون لنا دخلة ؟...

شرف الدين : إني قلق وخائف.

سعاد : مع القلق والخوف لن تعرف كيف تقظني، ومستفوت عرسنا، اهدأ الآن، ودعنا نتراجع على هذا الحلم العجيب .. تعال ..

شرف الدين : لو يطمئن قلبي ...

وهكذا تؤكد سعاد أنها ما زالت تسير على عهد أبيها الذي ضحى وقاتل جيوش تيمورلنك وهي أيضاً تحيي أقدس ليلة وهي ليلة دخلتها على الأسوار متأرجحة ما بين همها الوطني في الدفاع عن أسوار القلعة وهمها الإنساني الذي حاولت من خلاله أن تظهر لنا بأن لا شيء أقدس من الدفاع عن الأوطان، وبذلك تتصلق باللحظات الأخيرة من الحياة، فالزواج بنظرها امتداد واستمرار ونوع من أنواع الصمود أمام الأعداء، فهي عمقة في سلوكها هذا حيث رأت ما حلّ بأبيها الذي بقي في السجن حتى احتل تيمورلنك المدينة واستدعاه من سجنه وجلد وصلب على مرأى من أعيان علماء المسلمين آنذاك بل أيده وأخذ على يده وكان يجلس عند قدميه نفر من

(١) د. الرشيد بو شعير، دراسات في المسرح العربي، ص ٢٢-٢٣.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة م - م - ص ٤٥٠-٤٥١.

علماء المسلمين، عرفت منهم الشيخ عبي الدين بن العز الشيخ عبد الرحمن بن خلدون، فاستفسر عن خبري وقصوى خطابي فلما أخبروه بلسانه الأعجمي، علا وجهه الغضب، وأمر أن أجلد وأصلب حتى يتغذى قضاء الله، فعمجت من اتفاقهم في أمري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء (يدخل شعبان متجرجرا وفزعا يحملق في المصلوب ثم يفر صارخا ..^(١) . إن امتزاج حلم العرس بالموت هنا هي حالة الخلاص الروحي التي تدلنا على رؤية فكرية جديدة التي تختلف عن الرؤية التي أدت إلى سقوط دمشق، فرؤية سعاد لدمشق وهي تنهار وتموت تدريجيا تذكرها بمآلتها لنفسه وتجدها نفسها على تواز مع مدينة دمشق المدنية الأثني والأثني المدنية، لذا تحاول رؤية آخر ماتبقى لها من الدنيا وهي ترى مسلسل الموت والدمار أمام عينها فهي أشبه بمآلة آخر أمنية لجرم أمام المشتبه فيطلب وتحقق له الأمنية ثم يموت، وهذه سعاد تراءت لها علامات الموت لذا تطلب آخر أمنياتها، أن لا تموت هكذا حتى لو كانت معلقة على ظهر السور ما بين السماء والأرض، وهذه حالة صراع مرت بها سعاد فلا تطلب من الحياة إلا شيئا واحداً أن تموت كما ماتت دمشق المدينة.

التناس وإبن خلدون .

أراد سعد الله ونوس عرض لوحة ابن خلدون على حقيقتها هذه اللوحة الجميلة للوهلة الأولى المتخورة في حقيقتها، عندما نتمعن فيها ونترك ما هيبتها فهو حق عندما ذكر أن التاريخ لن يذكر منه إلا مقدمته، وهذا ما حصل الآن فهو المؤرخ وصاحب النظرية وتدرس مقدمته في أغلب الجامعات ومكتبه تملأ من مقدمة ابن خلدون تعتبر ناقصة في العرف الثقافي، ففي هذه المرة أراد ونوس أن يذكرنا بسيرة ابن خلدون رجل العقل والمعرفة الراحل من المغرب إلى مصر ثم إلى دمشق وكل حركة سيره تدلنا على منافع شخصية، فإقامته في مصر للتجارة وقدمه إلى دمشق للتقرب من أقوى حكم مسود العالم وهو حكم تيمورلنك فالعلاقات التناسية التاريخية التي يقرنها إلينا ونوس أقرب إلى الموازي الرمزي التي نرى كل يوم تجلياتها من حولنا، فتترزّل أركان القوى والثقافات الوطنية من جراء الكوارث القومية فيتجه أمثال ابن خلدون إلى نظام جديد يحاول السيطرة على العالم سواء كان في عصر الدولة العثمانية

(١) ونوس، المجموعة ٢٠، ص ٤٦٦

أو الاستعمار بكافة أشكاله أو السيطرة الأمريكية الحالية ، ولم يقف ابن خلدون عند حدود التردد وإقامة العلاقات مع النظام الجديد بل يحاول أن يبرر لنفسه ويوقع غيره حينما يقول : ألا تعلم يا شرف الدين أن صبغة الدين حالت دون عصبية العرب ، وأن الجهاد لم يعد ممكناً وهذا الرأي يجعلنا في قلب علاقات التناص التي تحلينا ماضياً على حاضر وحاضراً على ماض ، مبرراً كل ما يعمل به وما يفكر به من خلال الواقع الموصوف بالوهن والضعف والفشل فهو رجل معرفة وعقل ولم يأت مدافعاً عن عروبة وإسلام أو تاريخ بل جاء ليسجل واقعاً تاريخياً ونافلاً أميناً لما يحدث ، فهو صاحب منفعة والمنفعة تخليها عليه مهمته لكونه مؤرخاً فهو يريد أن يتعرف على النظام العالمي الجديد ، نظام تيمورلنك في دمشق لذا فهو يبرر لنفسه كل شئ من التعامل مع العدو وعقد الصلح معه والإقامة في بيته وأن يكتب ما يروق له . كل هذا لأنه مؤرخ ويريد أن يؤرخ لمرحلة قادمة ، فهو لم يأت جندياً يحمل السلاح بل جاء مؤرخاً يحمل القلم ، وأية أمانة هذه التي أرادها ابن خلدون فهي لم تعجب ونوس ولم يقنع وكيف يكون مقنعاً (وهو الذي يسمى إلى تيمورلنك ، باحثاً عن وجه آخر من العصبية التي تبنى على المصلحة وتحقق بالقوة لو كان بعد أن أدرك العبر في ديوان المبتدأ والخبر من أيام العرب والبربر قرر أن يصل حبله بحبل من بزغ في عصره من ذوي السلطان الأكبر ذلك السلطان الذي أصبح يتخيله يحلم واعد من نظام عالمي جديد . لا مكان فيه إلا لحاكم واحد وللدينا بأسرها ونوع واحد من علماء المعرفة ، التي لا تفارق المنفعة أو المنفعة التي تفارق المعرفة ، وتحدث الصفقة خارج أسوار دمشق المعاصرة ، يبيع ابن خلدون علمه إلى من يطمع فيه ، ويشترى بتيمورلنك المعرفة ممن يستبدل بثقله الوطنية ثقافة المنفعة ، ويشترى رضا القارئ بهويته القومية فلا تريح تجارتهم^(١) .

وهل نستطيع أن نوافق ابن خلدون ونبرر له مواقفه فيحاول عرض الحالة التي مر بها (فيرف أحياناً منطق تبرير خيائته بقوة وهله البلاد التي تنوح عليها مهترمة مغزوة بلا غزو، هل أقبل السير في ركاب تيمور ؟ نعم .. ولم لا أريد أن اعرف وأن أسجل أريد أن استكمل خبرتي وأن أزيد علمي اتقاناً واكتمالاً ، لقد سرت في ركاب أمراء وملاطين لا يستحقون أن يكونوا جزمة لتيمورلنك)^(٢) .

(١) جابر عصفور منشورات تاريخية ، مرجع سابق . ص ٢٩٢ .

(٢) مائة زكي : منشورات مسرحية ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٦٤ .

هل الغاية هنا تبرر الوسيلة ؟ وما يأخذونه على ابن خلدون أنه لم يتحرر
الأمانة والدقة ، نقل ما حل بدمشق وخاصة عندما أحرقتها تيمورلنك، لكن نهايته لم
تكن مرضية حيث عاد إلى مصر إلى تمهاته في الفيوم .

فالتناص كما رأينا هو محور البنية الإبداعية لدى سعد الله ونوم وسواء كان
التناص في هذه المسرحية أو غيرها، فهي بنية متواصلة في تناصات متشابكة تشكل في
نهايتها قانوناً ذو وظائف متعددة، وهذا التعدد أمر بليهي طالما إن المبدع يستل فكرته
من مرجعيات تراثية تتسجم مع الواقع المعاش، فالتراث يعد مخزوناً ثرياً دافقاً بما يمدنا
من مركات ومعارف وثقافات، حتى أنه يشكل مرآة من خلالها ننظر للحاضر
لنستكشف طبيعة حاضرن وتوقف عنده قليلاً لعلنا نصل إلى الحقيقة.

وعندما اعتمد سعد الله ونوم على لعبة التناص في تشخيص لعبته أراد أن
يصل إلى قانون التوازي ما بين الأداء السردي والتشخيص التمثيلي، وبين لغة الماضي
والحاضر ولغة المؤرخ القديم ولغة الحوار ذات المستويات المتعددة وبين الشخصيات
التاريخية والشخصيات اللاحقة المتمثلة في الأدوار التمثيلية .

ولقد علاقات التضاد هذه ما بين بعض الشخصيات مثل شخصية الشرائجي
من ناحية والتاذلي وابن مفلح وابن التابلسي من ناحية ثانية، كما يتقابل مرة أخرى
التاذلي وابن مفلح وابن خلدون والشرائجي من جهة ثانية، وبين الشرائجي
والملكاي وازدار وشهاب الدين من ناحية ثانية، وغيرها حيث تعتمد هذه التباينات
على النظرة واختلافها بين العقل والنقل، وبين تغير العالم وتبريره والسيف والقلم
والحلم والواقع والجبل القديم والجبل الجديد .

ب - مسرحية مفامرة رأس المملوك جابر

لسعد الله ونوم نظره الخاصة وفلسفته التي يتعامل من خلالها مع الموروث
وخاصة التاريخي ، حيث إنه يفرق بين رؤيتين للتاريخ .^(١)

الأولى . لاهوته والتي ينظر أصحابها إلى أن التاريخ إنجاز أو مخزون تام، يتطوي على
كل الأجوبة التي تقدم بها ، أي بمعنى أن التاريخ أو التراث يشكل عام مقدس و لا
يجوز المساس به مهما كانت الدوافع والأسباب ، أصحاب هذا الرأي يقفون على

(١) سعد الله ونوم المجموعة م من ص ١٧٢

بساط الزمن الذي يتحرك للأمام وما يهمهم في العمق السكون وشل حركة التقدم، وهؤلاء يتزلزلون في مزالق كثيرة.

الثانية: إنه من أنصار هذه الرؤيا التي تقوم على أن التاريخ أو التراث بعامة هو صيرورة تاريخية، بمعنى أن هناك تاريخاً عربياً إسلامياً هو محصلة لكل القرون الماضية و في هذه القرون قامت منجزات وكانت هناك إخفاقات، وبالتالي عندما يستلهم ونوس التراث يستلهمه عبر نقد وعبر إشكالياته، وبما يضمن له الفعالية الصحفية وغير المتبسة.

وهذه المسرحية تأخذ أحداثها من عنوانها، حيث يتم الخلاف بين الخليفة ووزيره ويأتي مملوك فقير الحال ليس له من الحياة إلا لقمة عيشه يحاول استخدام ذكائه ويتنزه الفرصة من خلال عرض يعرضه على الوزير، من أجل أن يعطى مكانة عالية عنده بعد الانتهاء من المهمة، والمهمة هنا تتلخص في مقولة جابر للوزير (أهبك رأسي يا مولاي) ^(١) حيث يقف الوزير مشدوها لما يقول، وسرعان ما يقبل بالعرض الذي يعرضه المملوك عليه "جابر إذن اليكم التدبير... ننادي الخلاق فيخلق شعري وعندما يصبح جلد الرأس ناعماً كخد جاريه جميلة يكتب سيدنا الوزير رسالته عليه ثم نتنظر حتى ينمو الشعر ويطول فأخرج من بغداد بسلام" ^(٢)

إنه عصر مضطرب يحتدم فيه صراع دام بين خليفة ووزيره ومملوك ذكي متتهز للفرص غامر برأسه كي يكتب عليه رسالة خطيرة مرسله من الوزير لحليف له خارج الحدود ففقد رأسه بوصية من الوزير نفسه منعاً لانتضاح سر الرسالة ^(٣) وهذه الرسالة وهذه التضحية التي يقوم بها المملوك هي التي تؤدي به إلى النهاية البشعة وعندما يقول الحكواتي الحكاية مربوطة ببعضها، لا تأتي واحدة قبل الأخرى سيرة الظاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزمان الذي بدانا حكايته ... الفصص مرهونة بتسلسلها وأوانها ^(٤)

(١) سعد الله ونوس المجموعة م.س ص ١٧٤

(٢) سعد الله ونوس المجموعة الكاملة ص ١٧٥

(٣) إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة القفل م.س ص ١٤٨

(٤) سعد الله ونوس المجموعة م.س ص ١٧٥

علماء بأن الزمان الذي يشير إليه الحكواتي ليس سوى حقيقة من التاريخ العربي اصطلاح المؤرخون على أنها بداية عصور الاضطهاد... وقد تتميز فعلاً بأنها زمان الاضطراب والفوضى والربح والخيانة... مما يوضح هدف المؤلف في إجراء مقارنة غير مباشرة بين الواقع التاريخي المقدم على خشبة المسرح وواقع الأمة العربية الحالية في أعقاب نكسة الخامس من حزيران^(١)

وهذه المسرحية مرجعيتها التاريخية تعود إلى الصراع الذي كان قائماً ما بين الخليفة المعتز بالله ووزيره العلقمي، ويحاول كل واحد منهم أن يستعين بقوات تساعد على الإطاحة بالآخر، ومن هنا جاء المملوك حاملاً الرسالة إلى ملك الفرس المنكتم بن داود، وكائناً أمام مشهد يضعنا به سعد الله ونوس يعرض من خلاله صورة الحطاط المملوك في تلك العصور، ليضعنا أمام الأمانة التاريخية لجعل من مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) من بين المسرحيات التي اعتمدت على التراث والتاريخ، واختار المقيّم والممّلك جابر على الرغم أن أهدافه مادية، أبدى صورته الانتهازية، ويعطي ونوس على التليّص من صورة المملوك جابر حيث امتدت شخصية متصور إلى عامة الشعب التي مثلها ونوس بالرجل الرابع، ويتّسّس المستوى الذي يدين المؤلف الحكام وخيانتهم، يدين أيضاً نهّازي الفرس ومستغلي الضعفاء من الناس مثلما حصل للمملوك جابر، فقد لجأ ونوس إلى التناص التاريخي لأهداف وضعها وأوصلها بصورة فنية راقية إلى جمهور هو في الأصل عطشه الأولى، فالوروث في نظره يقع في إشكالية متناهية عند الذين سبقوه لم يخطر ببال ونوس مسألة تأصيل المسرح العربي عبر استلهام الموروث الشعبي أو التاريخي، كما وضعه كثير من نقاد المسرح العربي خطأ في هذا الاطار، لقد كان لدى ونوس الوعي منذ البداية بأن استلهام حكاية من التراث العربي لا تكفي عبر ذاتها لتأصيل المسرح، ذلك أن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات واساطير سابقة ولم يكن استخدام ونوس للحكاية الشعبية إلا لكي يتأمل الجمهور أمثلة يعرفها بصورة أكثر عمقا^(٢)

ويرى ونوس بأن قضية التأمل للتراث قام بها الرواد الأوائل الذين أخذوا عن التاريخ والتراث بشكل عام، ولذلك يركز على طرح إشكالية المجتمع العربي ولم يطرح إشكالية الشكل، وبذلك يهدف إلى الوصول للإنسان الذي يمتلك القدرة

(١) د. أحمد مسخوخ، أغنيات الرحيل الوفوي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط ١٩٩٨ ص ٥٨

والفرصة على التعبير وامتلاك الجراءة لإعلان الحقيقة، ومن ثم القوة الداخلية للاسماك بقدرهم. فاللحظات والمفاصل التاريخية التي يقف عندها ونوس هي في الأهمية كما هي الحال في مسرحية منمنمات تاريخية، فتاريخ دمشق من أدق المراحل بالنسبة للإنسان العربي والإسلامي، وهنا وفي هذه المسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) والتي تمثل نهايات العصر العباسي، هذه الفترة التي اتسمت بتشعب الخلافات واضطراب المستويات الكثيرة كما وصفه أحمد أمين.

إن المجتمع كان يقسم إلى طبقتين متميزتين كل التميز فالخليفة ورجال دولته وأهلهم وأتباعهم طبقة خاصة، وهم عدد قليل بالنسبة لمجموع الأمة وبقية الناس وهم الأكثر، طبقة العامة من علماء وتجار وصناع ومزارعين ورعاع وأغلب هؤلاء فقراء إلا من اتصل منهم بالخلفاء والأمراء، فهناك ترف لا حد له في بيوتات الخلفاء وفقراء لا حد له عند العامة^(٢٣)

أما المسعودي فيؤكد على اضطراب الحالة السياسية في العصر العباسي ويصفها بقوله أفضت الخلافة إليه وهو غر صغير لم يعان الأمور ولا وقف على أحوال الملك فكان الأمراء والوزراء والكتاب يديرون الأمور وليس في ذلك حل ولا عقد ولا يوصف بتدبير ولا سياسة ويغلب على الأمر النساء والخدم وغيرهم، فذهب ما كان في خزائن الخلافة من الأموال والعدد بسوء التدبير الواقع في المملكة، فساد ذلك إلى سفك دمه واضطربت الأمور بعد زوال كثير من رصوم الخلافة وكانت أمور لم يكن مثلها في الإسلام، منها غلبة النساء على الملك والتدبير حتى أن جارية لأمه تعرف بمثل الفهرمانة كانت تجلس للنظر في مظالم الخاصة والعامة ويحضرها الوزير والكتاب والقضاة وأهل العلم

ومن هنا جاء تركيز ونوس على هذه المرحلة التي وجد فيها انعكاسا على واقع معاش، فالسلطين هم السلطين، والناس هم الناس والفقر هو الفقر، وهنا لا يلقي اللوم على السلطين وحدهم بل يحمل الجميع المسؤولية، وبذلك تكون هذه المسرحية الأكثر قسوة في اتهام المجتمع بأنه حاضن مقومات استعباده، ولعل المسرحية التي ارتدت ثياب التاريخ تقوم على حركتي تغريب الأول الجمهور والحكاية حيث الزبائن في المقهى كلهم لا يملكون من ذواتهم سوى حضورهم كأرقام ما عدا الحكواتي والعم مؤنس بوصفه المثقف، كشخصية زكريا في (الفيل يا ملك الزمان)

حيث يفصلون عن الخشبة عبر الحكواتي، الذي يمثل صلة بين خشبة العرض والجمهور، أي هو أداة كسر التماهي بين الممثل والمتلقي، ودفع التفاصيل بين التعاقبي (حكاية الملوك جابر) والتزامني المتمثل بجمهور حاضر للتو يتفرج على ماضية ليكتسب العبر، ويبلغ المغزى الدلالي من خلال ترهين الحكاية، واعتبار حاضر الذل والحياة ليس إلا استمرارية ماضي الذل والحياة^(١)

فالتاريخ تتأخر مع المسرحية على مستوى الحدث والقضاء الحكائي والدراما، فأصرار ونوس على أن يكون المقي هو الخشبة يعطي إساءة إلى أن بغداد ليس مسرحاً منظماً وإنما يقارب ما بين قضاء المقي وقضاء بغداد من حيث تتسع الأذواق والاختلافات الفكرية ما بين مجتمع كل من المكانيين، فالواقع الاجتماعي والفكري غير ما مثله رواد المقي بميولهم ورغباتهم، فالنساء والرجال يتحاورون بلغة البساطة لغة الشارع، وهذا يؤدي بدوره إلى قضية مهمة على مستوى المسرح وهي استفزاز الجمهور، ويجعلهم على قناعة بأن ما يدور أمامهم ليس مسرحاً متخيلاً بل هو واقع تاريخي يتجدد في كل يوم، فيقول:

الزبون الثاني: أي والله كأن الأحوال لا راحت ولا جاءت

ويبدأ (العم مؤنس) الحكواتي برواية حكاية هذا اليوم مخالفاً فهم رهنهم في الحديث عن الظاهر بيبس، بل يأتي على حكاية المقتدر ووزيره العلفمي وتبدأ الحكاية، فالعصر العباسي أشبه بالبحر الهائج والعصراحت قائمة إلى درجة القتل والتنكيل، ويبدأ الحكواتي بوصف الحال وتصوير ما كان عليه أهل بغداد بأسلوب درامي فتتسم أعينهم بالحكواتي ويروحوون في عالم التاريخ فيستقلون من عالم السرد إلى الحوار وعدم تسمية المتحاورين وجعلهم بصفة الرجل الأول، والثاني والثالث، لها علاقة بعنبة المجتمع، فالهزج والمرج لا يختص بواحد دون آخر والهم العام غير مقرون برجل دون امرأة، فالكل يعانون هذا الأمر.

ويروي الحكواتي ما حل بالعلاقة بين المقتدر ووزيره وكيف أراد الوزير الخلاص من المقتدر عن طريق ملوك متطوع لغايات مادية مجته ويعجب الوزير بالفكرة التي أدت إلى قتله بسبب وصيه الوزير في الرسالة التي يقول فيها من الوزير محمد

(١) د. عبد الرزاق عيّد، قضايا وشهادات، م. ص ١٠٩.

العقبي إلى بين أيادي الملك منكم بن داود، نعلمكم أن الوقت قد حان وفتح بغداد صار بالإمكان... فجهزوا جيوشكم حال وصول الرسالة إليكم... ولكن هجومكم سراً وتحتم ستر من الكتان، حتى تتم المفاجأة، بفتح بغداد، وإن وجدتم في الطريق عساكر عثماني، فاقضوا عليها لأنها إمدادات للخليفة ونحن هنا نتكفل بالعون وفتح الأبواب... ولكي يظل الأمر سرّاً بيتنا اقتل حامل الرسالة من غير إطالة...^(١) وتنتهي الرسالة بمصير جابر وتحقيق ما يصبو إليه الوزير حيث تدخل الجيوش بغداد ويجل بها الدمار والموت وهي نفس الحالة التي خيمت على رواد المقهى حيث عم الحزن والكآبة ويصرون على رواية الظاهر بيبرس إلا أنه لم يقبل بمطالبتهم ويصر على أن زمان الظاهر لم يكن يعد.

إذن فالمسرحية مرت بمستويين المستوى الأول: المكان الذي أخذ بعداً ونضاء تاريخياً مرتبطاً بفضاء بغداد، والمستوى الثاني الحكاية التاريخية التي استحضرها بكل ما تحمل من قوى حيوية مؤثرة.

ونلاحظ على مستوى الأداء أن الحكواتي أخذ الدور الأصيل بينما كان دور الآخرين مجرد مساعدته على إثراء حكايته ويقوم بأدوار تثيري العمل المسرحي وهذا ما جعل الجمهور يمس بأن دور الممثلة يقتصر على مساعدة الحكواتي وإن الصراع هو صراع سياسي اجتماعي في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمراء والملوك ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع، بل أنهم يحرصون على الغياب عن ساحته بحثاً عن الأمان، واتقاء لتأثيرات الصراع، وهم يحققون ذلك برفع شعار ومن يتزوج أمناً نأديه عمناً وفي هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين وحين يتصارع أولوا الأمر، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب^(٢).

وهذا ما حدث من خلال الحوار والصراع الذي جرى بين الرجل والرجلين الآخرين والنسوة، وهذا يؤكد لنا بأن المقهى يمثل بغداد العربية التي تعج باناسها وعاداتها وتقاليدها، كما تجد أنفسنا (أمام عمل تفريبي من طراز خاص امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة) فإننا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى

^(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ص ٢١٥-٢١٦.

^(٢) محمد بدوي، تجليات التفريب في المسرح العربي، م. ص ٩٤.

الواقع التاريخي المتسريل بالأسطورة ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي
بالفاظه^(١)

وهذا يقودنا إلى قضية دخول ونوم عالم الملحمية حيث امتدت إلى أعماله من
خلال ما أحدثه من تطور في أسلوب تقديم مسرحياته، فلم يبق الجمهور متلقياً سلبياً
ولم يعد الجمهور جماداً عملاً الكراسي دون أن يكون له موقع متفاعل مع الممثل
والمسرحية، ومن هنا نادى بقضية الوعي التاريخي، حيث أن مثل هذه القضية بحاجة إلى
وعي فكري، وتفاعل وحوار، فالجمهور ليس شخصية ثنائية في مسرح سعد الله
ونوس بل هو مؤثر فيتدخل في العرض ويبدى رأيه وقد يشارك الممثل فيما يصرخ
كأنه ينتهز فرصة تجمع الناس في الأسواق أيام العطل والمناسبات أو بعد الصلاة
ليلعب لعبته... ولم يكن هناك من حوافز بينه وبينهم كذلك الحوافز الموجودة في المسرح
الكلاسيكي، فقد كانوا يتدخلون ويعلقون ويتأثرون بصورة مباشرة وكثيراً ما كانوا
يطلبون منه أن يغير في أحداث الحكاية بما يتلاءم مع رغباتهم^(٢)

فكسر الحواجز كانت معروفة في عوالم الحكواتي، فيتفاعل السامعون
ويتساءلون ويناقشون إلا أن هذه الظاهرة أخذت طابعاً حدثياً في المسرح وفي كل
الفنون الإبداعية، فأخذ المثقفي بعين الاعتبار هو من ضرورات العملية الإبداعية،
مبوء كان على مستوى الشعروالنثر، وقد تنبه سعد الله ونوس إلى هذه القضية
وخاصة في مقامرة رأس المملوك جابر لم يبق الجمهور محايداً بل تدخل في أحداث
المسرحية من خلال التعليقات العضوية والمرحلة الأمر الذي أغنى الحواجز ما بين
الجمهور والمسرحية، فسعد الله ونوس درس المسرح الغربي وفهم قواعده إلا أنه أخذ
عنه ما يناسبه ويوافق البيئته العربية ولم يجده ملزماً له.

وقد قسم الشخصيات في مسرحيته إلى مستويين أيضاً:

١. **المستوى الخامس:** وهم الذين أشار إليهم بأسمائهم أو صفاتهم مثل الحكواتي،
الخليفة، الوزير، جابر، منصور، ياسر وهذه الشخصيات كانت تلعب دوراً كبيراً على

(١) محمد بدوي، تحليلات التفرير في المسرح العربي، م. ص ٩٤.

(٢) مشروكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي، وزارة الثقافة بتذات ط ١٩٨٩ ص ٧٢.

المستوى السياسي والاجتماعي، وامتاز كل واحد منهم بوضع يميزه عن الآخر، ونلاحظ ضرورة وجود هؤلاء، حيث احتل كل واحد أهميته من دوره الذي يقوم به.

٢. **المعتوى العام:** وهم رواد المهني وعامة بستاند والذين أشار اليهم بأرقام وليس بأسماء مما يدل على عدم قدرتهم على التخيير لا بل سلبيون في كل شيء فلم يستطع هؤلاء التأثير على جابر عندما قدم مشروعه، كل ما في الامر سخروا وضحكوا عليه، وكانوا يظهرن حزنهم وتأثيرهم إلا أنهم يبقون نهاية حاجزين عن تقديم أي شيء.

أما المستوى اللغوي فإن سعد الله ونوس حرص على أن تبقى لغة مسرحيته لغة راقية فيحاول الابتعاد عن اللفظ العامي، علماً بأنه من الضروري أن تتغير لغة الإنسان العامي البسيط من لغة علي القوم، أمثال الخليفة والوزير وغيرهم، بالإضافة إلى استخدام ونوس مصطلحات عصرية لم تكن سائدة في العصر العباسي مثل، العملاء، المخبرين، بينما كانت تسود كلمة العيون أو الجواسيس للدلالة على العملاء. حتى أن الحكواتي حاول أن يميز أسلوبه اللغوي، فمن المعروف أن الحكواتي يسهم بالسجع، وذلك لإراحة السامع وجلب انتباهه وشده محوره سماعياً وقلبياً، وخرج الحكواتي من هذا المألوف إلا في بعض المواقف القليلة.

كما لجأ ونوس إلى أسلوب السرد وخاصة على لسان الحكواتي حيث أن بعض الموضوعات لا بد لها من السرد، ولا يستطيع الحوار القصير أن يؤدي الغرض فيها مثل قصة المفتدر التي رواها الحكواتي وكذلك استخدام الكاتب أسلوب المونولوج الداخلي ولكن بنسبة قليلة، كما حصل لجابر وهو يتحدث نفسه أثناء رحلته إلى بلاد الفرس، كما قال:

أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق

كل ما يتظنني لا يحب الصبر أو الفراق

لا الزوجة ولا الثروة ولا المراتب

المرأة يرمني حزام سروالها إن طال انتظارها

والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها...^(١)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ج ص ٢٠٤

فهذا الحوار الذي جرى داخل رأس جابر يدل على أن جابر يعيش في مأساة على الرغم من الأمل الذي يراوده، ويمتاز هذا المونولوج بكثافة معانيه وهي أقرب إلى لغة الشعر، كما أورد بعض التشبيهات مثل تشبيه الشمس بالمعروس، والبراري بالفارس الخ، وقد أتمتد اللغة الشعرية جابر من مصير يضعه القارئ فهذه اللغة جعلت القارئ والسامع يتعاطفان معه لأنها لغة شعرية وإنسانية بعيداً عن حقيقة جابر الانتهازية.

ج - حضور الحكاية الشعبية

مسرحية الفيل يا ملك الزمان أنموذجاً

بقيت الحكاية إلى عهد قريب عمود الحياة الاجتماعية في المجتمعات العربية، فتمثل إلى جانب وجدان التاريخ والتراث الإنساني الوسيطة الإعلامية الوحيدة التي تسبب التواصل بين المجتمع، فالحكواتي جزء مهم من تراث الإنسان العربي، وخاصة في بلاد الشام، فبرنامج اليوم، ومجلسه الذي يعتبر حكرأ عليه وجهوره الذي ينتظره ساعة بساعة، فيتواصل معه على مدى ساعات طوال كل ليلة، وبهذا يعد الحكواتي وسيلة مثلى لما يلي:

١. المصدر المعرفي لعامة الناس، فيأخذون عنه التاريخ وسير الملوك والعبر، والحكايات المعبرة.

٢. المصدر الإعلامي: حيث في جلسته يتناقلون الأخبار سواء أخبار بيئته، المجتمع المحلي، أو من حوله.

٣. مصدراً مهماً في خلق لغة دراما راقية وبالتالي يؤدي هذا إلى خلق وعي اجتماعي على جميع المستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها.

وقد سادت الحكاية في أوساط المجتمع العربي على اختلاف أنواعها، الخرافية والحكاية المرحية، وحكايات الحيوان والمعتقدات الشعبية وغيرها، ولو لم تكن هذه الظاهرة موجودة لحدث فراغ على مستوى الفكر الجمعي، لأن طبيعة المجتمع والإنسان بشكل عام يسعى إلى مصدر معلومات ومعرفة تلي رغبته الوجدانية والعقلية، ول نجد أن

هذه الظاهرة تفصمت وانعدمت مع ظهور وسائل الإعلام المختلفة، كالإذاعة والتلفاز وانتشار الكتاب وقلة الآية في المجتمعات. وإذا كان رجل الدين يمثل الوجدان الديني للإنسان المسلم فإن الحكواتي يمثل الوجدان الاجتماعي للإنسان.

هذا ويمتزج تعبير الأسطورة في أذهان الكثيرين بتعبير الخرافة والحكاية الشعبية، رغم البعد الشاسع بين هذه المنتجات الفكرية الثلاثة، فالخرافة حكاية بطولية ملأى بالمبالغات والخوارق، إلا أن أبطالها الرئيسيين من البشر، أو الجن، ولادور للآلهة فيها،... أما الحكاية الشعبية فإنها كالخرافة، لا تحمل طابع القداسة، ولا تلعب الآلهة أدوارها كما أنها لا تتطرق كما هو شأن الأسطورة إلى موضوعات الحياة الكبرى، وقضايا الإنسان المصرية، بل تقف عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، وذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوج الأب... وقد تتداخل الحدود ما بين الخرافة والحكاية الشعبية، أما الأسطورة فتبقى نسيجاً متميزاً^(١)

وتبقى الحكاية في إطارها الاجتماعي بعيدة عن القداسة وتختلط واقعيتهما بالخيال، وأحياناً ترتبط بأشخاص يعاد إليهم كل حدث خرافي أو شعبي مجهول المصدر، فشخصية جحا وهي شخصية مصرية شعبية أخذت بعداً عاماً في الفكر الشعبي العربي، فيستطيع أن يلبسه الإنسان أينما كان أية حكاية مجهولة المصدر وبدون تخرج، وتبقى الآداب الشعبية تتميز بالعراقة والواقعية والجماعية والتداخل والتوظيف مع فسروص المعارف والمعتقدات والممارسات الجارية في الحياة كل يوم^(٢)

وقد اهتم الإنسان العربي بالحكايات الشعبية لما لها من أبعاد نفسية وتأثيرات على العقل العربي، فالإنسان العربي بطبيعته عاطفي ويتفاعل مع الأحداث وخاصة الإنسانية منها، فكيف إذا ارتبطت هذه الحكايات بالواقع المعاش، فتنتشر وتحلله وتعيد تربيته من جديد، بأسلوب يتفق وعقلية الإنسان، وغالباً ما يكون لهذه الحكايات أصول، إما في الجوانب الرئيسة كالقضايا الروحية والسحر أو في الموروث الاجتماعي عامة، ولذا فإن الحكاية تعدُّ صفحة مهمة من وجدان الشعب الذي ينبغي المحافظة عليه، هذا من الجانب الفكري أما من حيث التركيب فتتميز الحكاية ببساطتها وتعاملها مع الحقائق واستدلالها بشواهد لتؤيد ما فيها من حقائق.... تؤكد حقيقة ما

(١) فرانس سراج، مغامرة العقل العربي الأول، ص ٢٠-٢١.

(٢) أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ص ١٦.

حدث و الحكاية الشعبية تنمو دائماً وأبداً من نفس التصورات العقلية، و لكنها تتميز بشكلها البسيط، وهي لذلك لم تتعرض عبر مئات السنين إلا لصور ضئيلة من التعبير، فكثيراً ما نجد الحكايات الشعبية المتشابهة تعيش في أماكن مختلفة وترتبط بشخص ^(١) مختلفة

ومع انتشار الحكاية التي ارتبطت بالخرافة حيناً، وحيناً بالتاريخ، وحين آخر بالمرور الشعبي، ظهرت شخصية عربية في مصر وهو (ناصر الدين خوجا) تلك الشخصية التي عرفت باسم (جحا) حتى هذا الاسم معروفاً في كل أرجاء الوطن العربي لدى الصغار قبل الكبار، وقد اهتم سعد الله ونوس بهذا الجانب من التراث الشعبي ولم يتركه قبل أن يتأثر به وكانت مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) هي المسرحية المتأثرة بهذه الشخصية وبمكايتها المعروفة حيث تدور أحداثها حول: كيف كان تيمورلنك يستخدم الفيلة في جيشه وخاصة في معركة (النجورا) وقد أرسل أحد هذه الفيلة إلى قرية جحا ليسرح في مراعيها حيث قضى على المزروعات ولم يترك شيئاً لمزارعي أهل القرية، وذهب أهل القرية بقيادة جحا إلى تيمورلنك ليشتكوا على الفيل وماذا عمل بمزروعاتهم، وعندما دخل إلى تيمورلنك تخلى عنه أهل القرية خوفاً وجنا حيث أصبح في موقع الإحراج، وهنا تذكر هذا الجين وسلطة تيمورلنك فإذا اشتكى على الفيل وحده قد ينال عقاباً، فوجد من الأفضل أن يبلغه شكر أهل القرية على إرساله هذا الفيل، ولكنهم يشعرون بالحزن الشديد لوحدة الفيل، فيفرح تيمورلنك بهذا الخبر ويكافئ جحا بإعطائه الهدايا، وإرسال فيله إلى أهل القرية مع الشكر والامتنان، وهنا تأتي مغربة جحا من أهل القرية عندما سألوه عن الأخبار فيقول جنتكم بأخبار مفرحة حيث جلب لهم أثنى الفيل. وهنا نستخلص مايلي:

- ١- سلطة تيمورلنك فهي سلطة الممثل الذي يريد أن يستفيد من كل ثروات البلاد.
- ٢- ضعف عامة الناس وخوفهم الشديد من السلطة متمثلاً بأهل القرية.
- ٣- القوي يجب أن ينال مكافأة والضعيف يجب أن يعاقب على ضعفه ومثل الدور الأول جحا والثاني أهل القرية.

(١) زينب فلاح حسي الفلاح، مسرح سعد الله ونوس والتراث، م.س ص ٦٦-٦٧.

٤- الأنانية التي تطيع الإنسان وذلك بسبب شعوره بحية أمله بالآخرين وكأنهم ينظرونه لا يستحقون الحياة.

٥- يجب على الجماعة أن تختار الأقوى لتمثيلهم، ليكون على غير ما كان عليه جعاً، حيث استغل الموقف وضعى بأهل القرية، ولم يجرؤ على قول الحقيقة.

ولذا لمجد سعد الله ونوس قد استفاد من هذه الحكاية وطورها درامياً واجتماعياً وسياسياً ليخلق منها مسرحية متكاملة في شخصها وحركتها ولغتها.

فجاءت مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» والتي يأتي العنوان الأول منها (بالقرار) وهنا بدأ ونوس بالنتيجة الحتمية للحكم المستبد، الذي يلعب ضحيته عادة الإنسان الضعيف وهنا الضحية الأولى الطفل:

الرجل (١): (مستوقفاً الآخر) وإذن فالخير صحيح!

الرجل (٢): يا ويل أمة، ميتة لا يشتهيها المرء لعدوه.

الرجل (١): أعود بالله من الشيطان الرجيم... وأين حدث ذلك؟

الرجل (٢): قسرب دكان أحمد عزت، هناك لا يخلو الزقاق أبداً من الأولاد^(١).

وتتلاحق صورة هذا المشهد بشكل مؤثر جداً حيث يصفه أكثر من طرف وكل التصويرات جاءت مؤثرة ومحنة، كونه طفلاً من جانب وطريقة الدهس من جانب آخر. ولم يتوقف عند هذا الحد، بل كان قاسياً وتأثيراته على أهل القرية قوية.

الرجل ٧: كل يوم ضحية

الرجل ١: وكل يوم مصاب

زكريا: البارحة ضرب بسطة عيسى الجردى، أثلّف كل بضاعته وتركه يكي خرابه وأفلاسه^(٢).

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة، م، ص ٤٥٣.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة د، ص ١٧٥.

وتبدأ علامات الضعف والوهن تدب في أركان الناس، حتى ردت فعلهم لم يكن بها قوة أو صلابة، بل كانت ردود فعل خجول ضحلي، ولم يحاولوا التفسير بل يلقون كل ما أصابهم على الله وهي أعلى درجات الضعف البشري،

- أصوات: ياربي عفوكم...

- لا يصيبكم إلا ما كتب عليكم

- العين بصيره واليد قصيرة.

- يدبرها الله.

زكريا: لا... ما عادت الحالة تطاق...^(١)

فالثورة بدأت تظهر ملامحها على الشاب زكريا، فلفته فيها تهكم، وبرته ليس فيها ضعف، بل يخرج عن المألوف في القرية ويقول:

زكريا: إني أقول لكم ماذا يبدنا... نذهب جميعاً، ونشكو أمرنا للملك نشرح له ما يحل بنا، ونرجوه أن يرد أذى فله عنا.

(بين الغمعة والخوف... بعضها يبدأ قبل أن ينهي زكريا عبارته)

- نشكوا أمرنا للملك!

-نشكوا أمرنا للملك!

-ندخل إلى القصر!

-ولم لا...؟^(٢)

الاستهجان التابع من الضعف وسوء السلطة يسيطر على عقولهم، ألسنتهم لا تكاد تنطق الكلمات، الخوف يؤدي إلى لغة مرتجفة، تتخرج في الصدق، وهنا يصف ونوس مرحلة تاريخية تمر بها الأمة العربية، مرحلة ضعف وهوان لا تستطيع أن تدافع عن أقل حقوقها، فأرضها محتلة وكرامة إنسانها في الأرض، والسلطات العربية ما زالت تمارس دور تيمورلنك، بكل صورة السلبية، فالحاكم العربي لا يستمع لشعبه، ولم يحاول تحسين أوضاعه، وما زال يحكم بالحديد والنار، فالقرية هي الأمة العربية وتيمورلنك، هو كل حاكم عربي، والفيل هو الأداة التي يستعملها الحكام من أجل البعش بالإنسان وكرامته وثرواته، فهي سياسة مرسومة، فتدمير الفيل للمزارع هي

(١) ونوس، المجموعة ص ٤٦١.

(٢) ص ٤٦١، م ٥٠.

سياسة الحكام التي تسعى إلى تجويع الإنسان وإهانتته من أجل أن يبقى بحاجة إلى هذه الأنظمة، فالشعب يعني وصول الإنسان إلى مرحلة التفكير بإنسانيته ووجوده وكرامته، والجوع يعني أن يبقى مهتماً قى لقمة خبزه فقط.

فإذا حاولنا أن نحلل هذه المسرحية من منطلق الرمزية فالأمر صحيح لأنها تحمل في طياتها أبعاد الرمز من خلال ما ذكرناه سابقاً فكل شخص يمثل شخصاً معاصراً ويعبداً موجوداً في الواقع، وكل حركة قصد منها ونوس وضعاً سياسياً مسيطراً، وإذا أردنا أن نتعامل مع هذه المسرحية من منطلق سياسي جعلناها، كونها تعالج قضية سياسية السلطة والشعب، إذن فهذه المسرحية استطاع ونوس أن يخلق منها النموذجاً خاصاً من خلال الأبعاد والرموزات الكثيرة.

لقد استفاد ونوس من الحكاية السالفة الذكر على مستوى التناس في عدة اتجاهات هي:

١. على مستوى الفكرة: استطاع ونوس أن يوظف الحكاية توظيفاً معاصراً بحيث تتناسب والحدث المعاصر، فقضية الظلم والاستبداد الذي عانى منه الإنسان العربي منذ مئات السنين ما زال مستمراً ومهما حاولنا الخروج من هذه المعاناة لكن الخروج صعب، ولعلنا حاول الشعب في المسرحية في لحظة من اللحظات وبقيادة الشاب الثوري زكريا، إلا أن الأمر لم يتم لا بل زاد التقييد تعقيداً فبدل القيل أصبح هناك فيلان. كما إن فكرة خنوع الإنسان العربي واستسلامه ما زالت ظاهرة حتى يومنا هذا، فيؤرقه بالدرجة الأولى لقمة الخبز أما باقي القضايا فليس له بها شأن، كالحرية، وحقوق الإنسان، والكرامة، والتكافل الاجتماعي، وغيرها.

٢. على مستوى الحركة المسرحية: لقد سارت أحداث المسرحية عبر أربعة مناظر فالمنظر الأول والذي تمت عنوانته (بالقرار) والذي يضمنا في طقوس الخراب والبؤس منذ اللحظة الأولى من خلال وصف ونوس للمسرح فارغ زقاق محصره في الخلف بيوت، بائسة يتراكم عليها القدم والأوساخ، جلبة بعيدة وراء المسرح ورولة، امرأة تصرخ وأقدام تتراكض^(١)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٥٣.

وتبدأ عبارات الحقولة في اللحظات الأولى للحوار، والمنظر الذي أطلق عليه المؤلف عنوان (تدريبات) وهنا تظهر شخصية زكريا الشاب المتفعل والثوري الذي يحاول تخليص القرية من شرور الفيل ويحاول هذا حين خطة للتخلص^(١)

زكريا: يا جماعة المسألة تحتاج إلى تنظيم وضبط، إذا لم نصبح كلمة واحدة وصوتاً واحداً تضيق قيمة شكوانا، لا يحتاج الأمر إلى جهد عظيم، حاولوا أن تصرخوا العبارة في وقت واحد معاً تبادون، ومعاً تنتهون، لنجرب مرة أخرى.

ويستمر هذا المشهد بقضية التدريبات التي قام بها زكريا، حيث يدرب أهل القرية على كيفية مقابلة الملك من أجل تخليصه من ظلم الفيل الذي قتل الأطفال ودمر المزروعات...

وفي المنظر الثالث (أمام قصر الملك)، وهنا يظهر ونوس مدى حقارة الإنسان وتفاهته في نظر الحكام، فهؤلاء الناس الذين جاءوا لمقابلة صاحب المقام السامي، ارتبط أمرهم بالحارس، فهذه أعلى درجات الإهانة والذل والحوار التالي يبين مستوى الإهانة:

الحارس: (مقاطعاً الضجة، يزداد الاحتقار في وجهه) ولكن قيل أن تدخلوا نظفوا أحذيتكم جيداً، وانفضوا ثيابكم، كيلا يهرُ منها قمل أو براغيث (يبدأ الناس لا شعورياً بمسح أحذيتهم) وأهم من كل هذا أن تدخلوا بنظام وأدب، إياكم أن تلمسوا شيئاً، وتذكروا أنكم لستم على مزابلكم بل في قصر الملك.

زكريا: لا تخف... لا تخف ستكون عن حسن ظنك في النظام والأدب.^(٢)

وهذه الصورة ما زالت تتكرر على مستوى أنظمتنا إلى يومنا هذا، صحيح أنها ذكرت على مستوى حكاية شعبية بطلها جمحا، لكن سعد الله ونوس أخذها واستفاد منها في تطوير فكرتها لتكون مسرحية جميلة.

أما المنظر الرابع والذي عنوانه الكاتب بـ (أمام الملك) وهو مشهد يميز بالنفس، وخاصة إذا ما عرفنا أن الحارس هو ولي الأمر، الأمر في كل شيء، كما أنه يزيدهم إهانة ومذلة مع كل خطوة بخطونها، يتقدم الحارس وراء الناس يتلامح على وجوههم

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٦٦.

(٢) ونوس، المجموعة ص ٤٧١.

الحشوع والخوف والارتباك، وكلما تقدموا داخل القصر سترداد هذه الأمارات، وضرباً وقوة، تنتشر بينهم همسات مبحوحة مندهشة^(١) وهنا يتوافق هذا المشهد مع المزارعين والفلاحين الذين راققوا جحاً إلى تيمور لئلا، فبانت كل دواخلهم من جبن وضعف وخوف وهنا في هذا المشهد حيث يقف عامة الناس بقيادة زكريا فالصورة واحدة من الضعف والجبن والخوف من الملك، فالتناص هنا كان كلياً وليس جزئياً، ويبقى ونوس من خلال هذه المسرحية يلقي باللوم على الناس وليس على هؤلاء المتفلسفين، فيقول^(٢)

مثلة ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر القيلة....؟

مثلة ٥: لكن حكايتنا ليست إلا البداية

مثال ٤: عندما تتكاثر القيلة تبدأ حكاية أخرى

الجميع: حكاية دموية عنيفة.

وتكاثر القيلة والتي تعد أداة السلطة من وسائل وأفراد، سببه تهاون الناس وسكوتهم على حقوقهم، وعلى شرود الآخرين، فالمستبد لا يبعد من يرده عن استبداده، والظالم لا يبعد من يرده عن ظلمه، ولذا تبقى نجلد أنفسنا والجسد من فوق رؤوسنا، وهي دعوة موجهة إلى كل الشعوب التي تعاني من القهر والاستبداد إلى التملل والحركة، لملمهم يستطيعون تأديب هؤلاء المستبدين برقاب الخلق.

كما استطاع ونوس ربط المشاهد الأربعة بعضها ببعض بأسلوب ذكي وواع وكأنه يعطي درساً تعليمياً في نهاية المسرحية، حينما يعلن أنها مجرد حكاية، إذن فالمهدف من المسرحية ليست المتعة فقط بل الإفادة والتعليم أيضاً، ولقد استطاع ونوس من استفزاز الجمهور من خلال الحوار الذي يطلق عليه أحياناً، أصوات، وأحياناً أخرى الجميع، وعندما يظفها الممثل رقم (٥) لكن حكايتنا ليست إلا البداية فيحاولون من خلالها بحث هذه النظرة التأملية المستقرة للمستقبل، ومن خلال الاستفزاز أيضاً نجلد ونوس قد استفاد من معطيات المسرح العالمي عامة والمحمي خاصة، حيث مشاركة الجمهور للممثل ومحاورة وأحياناً تغيير مسار المسرحية.

(١) ونوس، المجموعة ص ٤٦١.

(٢) ونوس، المجموعة ص.

فالتعويض، والخفض على القعل لا يتأتى من أفعال الحكاية المسرحية ذاتها، أو من عناصر بنائها التكويني، بل من خارج الحكاية وعملها السردى والدرامى، أي أن الشخصون الذين هم بلا أسماء، هم بلا أفعال، وإن السلطة هي الفاعلة الوحيدة، في نظام الخنوع والاستسلام والذل من قبل الفاعلين في الحكاية، الناس، الشعب، المجتمع، وهذا ما أدى في لغة النقد الأدبي الواقعي الاشتراكي للقول بأن الكاتب فقد ثقته بالشعب^(١)

حتى أن زكريا الذي أعطاه اسماً دون غيره وكان مدرجاً وثائراً لا يرضى بالظلم والاستبداد، كانت نهايته كباقي الناس، جباناً مستقلاً مضحياً بقومه وأهله مقابل مكاسب شخصية، ولذلك نجد أن الكاتب وزع الشخصيات الى ثلاثة مستويات: أ. الشخصيات المجردة:

ب. الشخصيات المحورية:

ج. الشخصيات السلطوية:

أما الشخصيات المجردة والتي تمثل أهل القرية بعامتها، فلم يعطها صفات أو أسماء، بل جردها من كل هذه الميزات وأعطاهم أرقاماً؛ ودلالة الرقم هنا ترتبط بعدم جدوى هؤلاء على مستوى القعل والبناء الاجتماعى والفكرى، فيجتمعون ويتفرقون، وتوسع أحاديثهم بالضعف واللقاء اللوم على القضاء والقدر، حيث إن هذه الشخصيات تنطبع بالطابع السلبي المتخاذل الذي لا يؤمن بالمقاومة أو التغيير، فلا تخرج عن كونها أرقاماً لم تعد عوامل بنائية، أو فواعل سردية بل هي أصوات لا تمثل ذاتاً فردية، أو جمالية، هي أصوات فيزيائية لا تملك أي صدى، إنها الأصوات المقموعة، والألسن المقطوعة والظهور المقومة، التي تقف أمام الملك عتجة على فيه فلا تملك سوى المطالبة بتزويج القليل، بعد أن قرروا أن يكونوا صوتاً واحداً، في الاجتماع على حرية القليل الملعنة التي تقتل الأطفال وتدمر الزرع والضرع^(٢).

هذا على المستوى العام لشخصيات أهل القرية إلا أن هذا لا يمنع من إعطاء كل شخص دوراً خاصاً، فمثلاً الرجل رقم (١) دروه فينحصر في الاستغفار والاستعاذة بالله بينما اختصر الرجل الثاني على مشاهدة الجريمة مما جعلته خائفاً

(١) د. عبد الرزاق عبيد، قضايا وشهادات، م. ص ١٠٨.

(٢) د. عبد الرزاق عبيد، قضايا وشهادات، م. ص ١٠٧.

مرعوباً، ولا يرد عبارات ذات فاعلية في القرار الاجتماعي ومن بين العبارات التي يرددها: "استغفر الله العظيم.. الله يصر.. الله يصر"^(١).

فالسلبية تطفئ على حوارها كما هو الحال عند البقية من الرجال المتحاربين.

أما الشخصية الثانية: وهي المحورية التي يمثلها زكريا ذلك الشاب الطامع بالحياة والمستقبل، فيقبل على الحياة بقوة محاولاً التغيير على المستويين الاجتماعي والسياسي؛ على الصعيد الاجتماعي يحاول أن يرتقي بأهل القرية إلى مستوى عال من الوعي والإدراك، والتخلص من الجهل والبساطة والجن وهي الحالات التي تؤدي إلى قهر المجتمع وتراجعه أما على المستوى السياسي فيحاول تغيير سلوك الملك من خلال الاحتجاج على الفيل؛ والفيل هنا يمثل أداة السلطة في القمع، وجميع الأدوار التي قام بها من دروه في وهي المجتمع إلى تدريب أهل القرية على كيفية مقابلة الملك، إلى ارتداده إلى طبيعته التي أجبره عليها تصرف الناس أمام الملك، هي دفائن موجودة في جيل الشباب الذي يعني العطاء والاستمرار في الحياة. لقد ترك أهل القرية زكريا واقفاً أمام الملك حائراً لا يقوى على الكلام، فكل الاتفاقات التي تمت بين أهل القرية وزكريا لم يتفقدوا منها شيئاً، فالمازق الذي ألصق به حينما وقف أمام الملك، هو كيف يتصرف الآن؟ هل يبقى صادقاً لا يقول شيئاً كما فعل أهل القرية...؟ وعندئذ يكون موقفه صعباً أو أن يخلص نفسه بما تجلبه عليه البهامة وفي لحظة واحدة استندرك الأمر قائلاً:

"زكريا: (يمثل ما يقول بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل، الفيل يا ملك الزمان، مثلكم نحب ونرعاه، تبهجنا نزهاته في المدينة، ونسرنا رؤياه، نعودناه حتى أصبحنا لا نصور الحياة بدونك ولكن، لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد، لا ينال لحظة من الهناء والسرور، الوحدة موحشة يا ملك الزمان، لذلك فكرنا أن نأتي عند الرغبة، فنطالب بتزويج الفيل كي تخف وحدته، وينجب لنا عشرات الأليال، مئات الآلاف من الأليال، كي تمتلئ المدينة بالفيلة".

صحيح أنه خلص نفسه من المازق، لكنه لم يخلص من مأزقهم، وما كان ذلك إلا ردة فعل على تصرف وصمت أهل القرية في اللحظة الحرجة، فهو متحرج نفسي، لا يفعل فعله إلا إنسان مبي على تركيبة سلبية في الأساس، وهنا تقابل هذه الشخصية

(١) سعد ونوس، المجموعة ص ٤٥٤+٤٥٨+٤٦٠.

شخصية جحا وتتخاص معها ولكن الفرق بين الاثنين أن جحا شخصية هزلية وساخرة، بينما ذكرنا شخصية جادة وتسعى إلى منفعة أهل القرية.

أما الشخصية الثالثة وهي شخصية الملك التي تمتاز بالسلطة والتجبر وعدم السماع من أحد، وظهر ذلك من خلال حراسه الذين يستخدمون أشد أنواع الإهانة للشعب، وكذلك لغة التخاطب التي استخدمها الملك فيها قساوة وشدّة:

الملك : توقف عن هذا النواح .. الفيل يا ملك الزمان إما أن تتكلم أو أمر بجلدك^(١).

وهذه النبرة القاسية في الخطاب جعلت من الشعب يصمت خوفاً وعلماً وجعلت من ذكرها يتحول بخطابه انحرافاً عن الحقيقة إلى المنفعة الشخصية ومحاولة الخروج من الموقف بأقل الخسائر، ولعلّ ثم له ذلك.

وبقي الملك مخبئاً في قصره يمارس قهره وسيادته، ومحبباً بقبيله الذي يمثل عصي الملك القمعية.

أما على المستوى اللغوي والفني نجد أن سعد الله ونوس استطاع استغلال الفكرة الرئيسة وأحداثها عن جحا وتقديمها بأسلوب ناجح جداً وذلك من حيث قوة الحوار والديناميكية المتنامية من صوت إلى أصوات، وكذلك من حيث اللغة التي استطاع أن يحافظ على مستواها الراقى، فلم يحاول ونوس في أية لحظة اللجوء إلى العامة مع محافظته على المستوى المفهوم والبساطة في اللغة، فمن المعروف أن توافق اللسان والمستوى الاجتماعي يحدد المستوى الثقافي للشخص لغة وفكراً، كي يعطي هذا التناوب طباعاً حقيقياً على طبيعة شخوص المسرحية، لكن هذه المسرحية لم يحاول ونوس إظهار أية شخصية على غيرها لا من حيث المستوى الاجتماعي ولا الفكري لأن الهدف لم يكن سوى إظهار قضيتين وهما:

١- استبداد الملك وجبروته وظلمه .

٢- تخلف المجتمع وجبنه وقبوله الموان.

(١) سعد ونوس، المجموعة ص ١٧٥.

ورغم ذلك فإن سمات الحوار الذي دار كان يمتاز بالقصر إلى درجة أن المتكلم لا يقول إلا كلمة أو كلمتين، مع وجود بعض العبارات الطويلة إلا أنها قليلة، وعادة ما تكون لتوضيح موقف معين، وقد حاولت هذه اللغة أن تصور واقع الحياة الشعبية بلغة فصيحة قريبة من العامية من حيث سهولة لفظها وفهمها مثل (العين البصرة) واليد القصيرة) وهو مثل شائع وكذلك (وهل بقي في عروفتنا دم) (نحن ناس مظلومون)...

وعلى الرغم من بساطة هذه اللغة إلا أنها استطاعت أن تعطي مدلولاتها حسب الأصول .

كما استطاع من خلال اللغة التناصية أن يعطي الكاتب دراما أشبه ما تكون بالقصيدة الشعرية، والبناء المحكم المترص، الذي إذا اقتطعت طوية واحدة قد ينهار هذا البناء مثل:

أصوات: (مبحوحة، وراعشة) ويده الصولجان .

-ضوء كالشمس

-لا ترفع رأسك

-الحراس كالأشباح

-في كل ركن و زاوية

-العرش عال

-الملك يتالق كالشهب^(١)

وهذا الأسلوب من الحوار يتشر في كل المسرحية بحيث يعطي فضاء لغويًا جادا وتناصاً، جيلًا، و من جهة أخرى نجد أن اللغة تأخذ أبعادا اجتماعية واقتصادية على مستويين أيضا:

١ المستوى الأرستقراطي: وقد تمثل في بعض المقردات مثل: يتلأل^١. السجاد الحيطان تلمع، (النوافير، سيظهر العرش بكل مهابة، انظر إلى الرخام، وهذا عادة ما يمثل مستوى القصر و من هم قريون من القصر.

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٧٤.

ب. المستوى الفقير: وهو الذي يرتبط بطبقة الفلاحين المقيمين و هؤلاء تمثلهم بعض العبارات والكلمات مثل، (وجوههم كالصوان أو القولاذ) (الويل لكم إن بدر منكم شغب أو قلة أدب ..) (نظموا أحاديثكم، واتقصوا ثيابكم،... لستم على مزابلكم بل في قصر الملك)... الخ

وبهذا التقدير هؤلاء البسطاء من الناس استطاع ونوس أن يختزل التجربة الإنسانية و موضوع المسرحية المستمد من حكايتها ، فالرعب والخوف الذي سيطر على هؤلاء الناس كان مولده من رؤيتهم القوارق ما بينهم وبين الملك مجرد دخولهم صالات القصر، والأبهة التي عاشوها للحظات، فانتقلوا إلى أهلهم وأرضهم راجعين غير أسفين.

و على مستوى الفضاء الدرامي : لم يترك ونوس المسرح هكذا إلى المخرج يتصرف به كيفما يشاء بل كان يتدخل بأقل الأشياء ، وهؤلاء قلة من المسرحيين الذين يقومون بذلك ، فمن عادة المسرحي أن يكتب نصه و يتركه للمخرجين و الممثلين يتدخلون فيه فيحذفون و يزيدون بما يتناسب الأداء المسرحي على خشبة المسرح، إلا أن ونوس كان يرسم الخطوات كما يرسم الكلمات في أفواه الممثلين، فكلما أعطى حوارا أو موقفا دراميا سرعان ما يتدخل ويثب إلى الخشبة ليقول مثلا:

كل الذين يدخلون، ينظم بعضهم إلى بعض، ويجمعون في الزقاق^(١)

تدخل امرأتان ومعهما طفلة صغيرة تمسكها أمها من يديها، الدموع باوية في عيون المراكين^(٢)

أصواتهم مفككة لم تتحد بعد، بعضهم يبدأ متأخرا، وبعضهم ينطش^(٣) في العبارة ، وبعضهم يقول عبارات أخرى ويوضح التذكك ويزداد فقرة بعد فقرة^(٤).

فهذه العبارات لم تكن تجميلية بل كانت بمثابة إشارات المرور للممثلين و المخرج، فهو يضع ملاحظات لا بد من إظهارها، وهذه غالبا ما يكون لها مدلولات إما نفسية أو اجتماعية أو دينية أو غيرها، فيخلق من ذلك فضاءً إيحائيا للمخرجين غاية في

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٥٤

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٥٥.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة ص ٤٦٧.

الدقة، كما أنه حريص من جانب آخر على تقييد المخرج والممثل بأداء هذه المسرحية بالطريقة التي يريد لها هو وحتى لا تخضع لأمزجة الآخرين .

و هكذا يكون ونوس قد وصل بنا إلى حالة درامية فريدة من نوعها على مستوى الفكرة والأداء و النص نظراً للتجديد الذي أدخله على مسرحه .

د. حضور نصوس الرواد

مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) أنموذجاً

التناص سمة أسلوبية لإظهار فضاءات ومرجعيات أخرى، تكون هذه المرجعيات ذات سمة بنائية في النص الجديد، وهذا ما حققه سعد الله ونوس في تناصاته في مسرحه بشكل عام.

كما اهتم بمسرح الرواد أمثال القباني ، قهر الذي اعتمد على الموروث وخاصة ألف ليلة وليلة وبعض القصص الشعبية وقد كانت ثقافته شرقية خالصة ، فلم يعبأ كثيراً بالصورة الأوروبية للمسرح ، ولم يتقيد كثيراً بأبعاد تلك الصورة ، فلم تكن معرفته لها على وجه يلققه ، ومن هنا خطف بعض جوانبها ، ولم يكثرث ... بل أدار ظهره ومضى إلى ينابيع الفنون الشرقية والتراث الشرقي.. والتاريخ الشرقي ، وأخذ يجمع كل ميول الشرقيين في شوقهم إلى المقامات . وإلى أدوار التعزية، وإلى الترشيدات الدينية ، وإلى رقصات السماح ، وإلى النحت الشرقي والموسيقى الشرقية، والأنغام والأحسان الشرقية ، وإلى حفلات الذكر وإلى المولودية وإلى كل ما عرفته الحضارة العربية الإسلامية من أشكال جماعية فنية^(١) وكان يقدم مسرحه إلى فئة معينة من المجتمع الجديد فتشأ في كتفهم واهتموا به إلى درجة كبيرة على الرغم من المعارضة في المجتمع السوري لهذا الفن الجديد لأنها لم تكن مهياً لقبول هذا المولد الجديد كما هو الحال في مصر التي انفتحت على الثقافة منذ حلة نابليون ، الأمر الذي جعل الإنسان المصري مهياً إلى قبول مثل هذه الفنون الجديدة.

(١) د. عبد الرحمن ياقحي : في الجهود المسرحية العربية ، ص ٦٥.

وعندما اطلع سعد الله ونوس على تجربة القباني وأعجب بها أراد أن يجلدها ويعيدها للذاكرة من جديد، على اعتباره رائداً مسرحياً ينبغي للآخرين أن يأخذوا تجربته باهتمام وتقدير واحترام. فعلاً هذا ما حصل حيث خلده من خلال مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني).

وفي هذه المسرحية يحاول ونوس استحضار الطقوس القبانية من خلال مسرحه فالتناص جاء على مستوى الحركة المسرحية والفكرة والشخص، أما على مستوى الفكرة من حيث تصوير حياة القباني وثقانيه من أجل إثبات موجودية مسرحه، على الرغم من الصراع الذي دار على أثر إظهار هذا الفن، حيث ركز في الجزء الأول على المنادي: الذي أخذ دور الرجل الإعلامي الذي يبعث الدعاية للمسرحية و يجلب أنظار الآخرين إلى هذا العمل الرائد فيقول:

يا سادة ياكرام

من يدخل مسرحنا يفهم

ومن يتردد يندم

سهرتنا اليوم فيها عبء... فيها متعة

فيها ضياء ورقص وتشخيص^(١)

ويبقى المنادي يردد هذه العبارات قبل العروض لمرات ومرات، ويحاول أن يسمع الأحياء الملاصقة للمسرح، كي يأتوا ويحضرُوا العرض. وهذا الطقوس كان يستخدم القباني في بداية عرضه المسرحي، كما يقول ونوس وما يزال المنادي يتجول في الممرات مكرراً نداءه، يقف ممثل يلبس شروالاً وصدرية ويضع لفةً على رأسه، على أحد مداخل القسم الفارغ من الخشب، إنه يمثل قاطع التذاكر في مسرح القباني القديم. يأتي رجل عليه علامات الوجاعة وليس ستره وشروالاً من الجوخ، ويضع طربوشاً أنيقاً يتعدى قاطع التذاكر بإهمال^(٢)

وتبقى الصفحات الخمس الأولى في المسرحية تدخل في عتبات المسرحية ففيها عناصر الإثارة والتشويق، والدعاية والإعلام، فالشخصيات، المنادي، وقاطع التذاكر

(١) سعد الله ونوس - المجموعة (سهرة مع أبي خليل القباني) م.م. ص ٥٩٠.

(٢) سعد الله ونوس - المجموعة (سهرة مع أبي خليل القباني) م.م. ص ٥٩١.

والرجل، وأبو الهند، وأبو حرب، وأصوات... كلها شخصيات تحاول أن تحقق هدفاً واحداً هو خلق جو مناسب لبدء العرض المسرحي.

وتبدأ أحداث المسرحية الأولى من اللحظة التي يدخل فيها الممثلون بنشدون معاً نشيد الافتتاح قائلين: ^(١)

مرحباً أهلاً وسهلاً أيها القوم الأجلاء.
إنكم أنتمونا، إنكم شرفتمونا كراماً يا نجمة القوم الكرام
قد بدأ بدر التهاني والتمجلى صبح الأمانى
وشرا طير الهناء فرق أفتان الصفاء
وكؤوس الأنس قد أضحعت تدور

منذ زرم يا أسيد يا أمجاد، وأقيم بالأنعام والإكرام فلنهد لكم أزكى ثناء وسلام. وبعد ذلك تنطلق قصة هارون الرشيد مع جاريته قوت القلوب ومسرحية الأمير غام وقوت القلوب. التي كانت في عصر القباني و يتابع المتادي قائلًا: ^(٢)

السهرة مسلية ومفيدة فيها حكايات خيالية وفيها حكايات واقعية، سترتون هارون الرشيد مع الأمير غام بن أيوب وقوت القلوب. أما ما قصده بالحكايات الخيالية فهي قصة الأمير غام وأما ما قصده بالواقعية فهي قضية القباني مع الشيخ سعيد الغبراء وهنا تركز على اجتماعية المسرح في عهد القباني وتصور لنا مستويين من الجمهور:

الأول: الأعيان والقبضيات، هؤلاء الذين كانوا يدخلون المسرح بدون تذاكر، أي بالجمانية.

الثاني: المتفرجون العاديون وهم الطبقة التي كانت حريصة على حضور المسرح على الرغم من دفعهم للتذاكر ولو كلفهم ذلك قوت عيالهم.

وعندما تبدأ حركة مسرحية الأمير غام الذي يروي لنا كيف جاء من بلاد الشام بتجارة والده ومكث في أرض بغداد، حيث صلى على صاحبه صلاة الجنائز، حيث يبدي شوقه وحنينه الى وطنه، بقوله: كم غريب يحن إلى وطنه، ونسيب يحن إلى

(١) سعد الله ونوس - المجموعة (سهرة مع أبي خليل القباني) المجموعة ص ٥٩٤.

(٢) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص ٥٩٤.

مقاماً ولكن آه... من هؤلاء المقبلون، ومن مكاني بقتريون، أخشى أن يقتلوني، لم يبق لي إلا الاختباء^(١)

وهنا تأتي حركية المتفرجين، فيتدخلون في العرض فهناك المتفرج، وهناك المتفرج رقم (١) وكذلك رقم (٢) وغيرهم وهنا أراد الكاتب أن يشارك الجمهور في العرض المسرحي كمادته وهذا كان يحول العرض إلى ظاهرة اجتماعية تخلق مناخاً جديداً في سهرات الناس، وتولد لديهم إحساساً خاصاً بجماعتهم، وغالباً ما كانت تعليقاتهم تزدى إلى حدوث اشتباكات بينهم مما يضطر الممثلين إلى قطع العرض، فيلجأ القبايني إلى استرضاء طرفي الخصومة^(٢)

فعندما تقول قوت: ما هذا وقت إخبارك بقصتي، فخلني إلى دارك وبعدها أخبرك بحقيقة الحال.

متفرج: العمى... فوراً إلى البيت:

تابع أبو حرب: تركين سيد الرجال، وتذهبين مع ولد مرقوع.

أبو حرب: يا روجي. هذا بقو لا يعرف كيف يفك سروالة.

(يتوقف الممثلان عندما كانا يتأهبان للخروج، التعليقات تخلق جوّاً مشوّراً،

فجأة ينهض أبو الفهد ونلر الشرر تتطاير من عينيه...

أصوات المتعاركين: سأحطم رأسك

- أنا أبو الفهد

- بل أبو الأرنب

- خذ إذن

- خذ

القبايني: أبوس شواربكم لا تقسّدوا علينا السهرة.

كل هذه الصراعات هي جزء من المسرحية فالتعليقات من المتفرجين أراد ونوس لها أن تكون، ومن جهة أخرى نظرة تيري العمل المسرحي وتعطيه بعداً جديداً وبهذا يكون قد خرج عن المألوف في المسرح، وأدخل المتفرج عنوة إلى المسرح، إلى

(١) محمد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القبايني المجموعة ص ٥٩٤.

(٢) د. إبراهيم سمّاو، المسرحية العربية الحديثة والفترات، ص ١٩٦.

درجة أن هذا المتفرج يستطيع إيقاف المسرحية أو التدخل في أداء الممثلين و هذا ما أراده ونوس أن يكون المتفرج واعياً مثقفاً ليس سلبياً كباقي الأمة العربية والأدوار التي أعطاهما للمتفرجين في أغلب مسرحياته هي إشارة إلى هذا الإنسان العربي الذي يجب أن يكون له دور إيجابي على مستوى الحياة والسلطة والسياسة والثقافة ... الخ.

ويعد أن يخلص القباني من النزاعات وحل الإشكالات ما بين المتفرجين والممثلين يواصل الممثلون عروضهم، وتبدأ حكاية هارون الرشيد مع قوت ويظهرها الرشيد في قمة حزنه على موت قوت:^(١)

هارون الرشيد: ماذا أسمع؟ قوت القلوب ذوت وماتت، وارحمته لسقيم عز
دواء وزاد به الحزن مآدها

هلمنا إلى قوت وقولا لقبرها
سقتك النيوادي مريماً ثم مريها
لياً قبر قوت كيف وأريت حسنها
وفادرت قلباً هام حتى تصدها
سامتيك من حندي بكل دقيقة
مذاب فؤاد بالفراق تقطعها

(ثم يسقط هارون الرشيد مغشياً عليه على حافة القبر)

وهذا الحزن وصل إلى مرحلة المبالغة فضحى برجاله وأحبته من أجل جارية، إلا أنه يكتشف فيما بعد أن خبر موتها هو مؤامرة لفتكتها زوجته زبيدة، فيبادر إلى البحث عنها وإحضارها مع الأمير غانم منقلها الأول، إذ يقول هارون الرشيد: حلمت يا جعفر الخبر اليقين، عرفت ما جرى لقوت القلوب فظهر لي ما دبرته تلك المعجوز الغادرة، إذ فعلت بمجاري ما فعلت وقالت أنها دفعت، من ذهب وفتش صن رجل اسمه غانم بن أيوب، اقتله بلا مهل وأحضر مجاري على عجل، وإذا لم تجده، فاكثب لعامل الشام أن يقتله ويذيقه الإعدام، وأنت يا هارون اذهب واقتل المعجوز...^(٢)

(١) سعد الله ونوس، سهره مع أبي خليل القباني المجموعة ص ٥٩٤.

(٢) سعد الله ونوس، سهره مع أبي خليل القباني المجموعة ص ٦٠٥.

وبعد هذا تبدأ رواية واقعية عن حياة أبي خليل القباني، وكفاحه الطويل من أجل انشاء مسرح في دمشق، ونقول لكم بامانة، الوثائق هزيلة والأخبار قليلة لكننا حاولنا بما نجمع لدينا أن نظهر الملامح الأساسية في تلك القصة ونرسم صورة للعصر الذي ظهر فيه القباني^(١)

ويبدأ الممثلون برواية تاريخ بداية المسرح بدءاً بما دون النقاش، ودور أبي الخليل القباني ووصولاً الى يعقوب صنوع في القاهرة، ويركز المؤلف على تجربة القباني الذي قدم مسرحية (ناكر الجميل) ثم يحاول إظهار معاناة القباني في تدريب ممثلين وإعداد فصول المسرحية وإعداده للمقطوعات الغنائية، ولكن هذا التعب وهذه المعاناة تزولا بمجرد حضور الوالي العرض المسرحي، الذي هذه القباني دفعة قوية للعمة وطاقته أمام معارضي المسرح من رجال الدين وغيرهم ولكن إعجاب الوالي وتقديره كل المساعدة للقباني يثير حفيظة سعيد الغبرا، الذي بدأ يتراجع في وجوده ويتعدّد موقفاً من حوله، فيسرع إلى القباني لدعوته إلى ترك المسرح الساخر لأنها تعارض الأخلاق:

الشيخ سعيد: (دون تحية) افتستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير يا أبا خليل.

القباني: خير... ما الخير...؟

الشيخ سعيد: أنت أدري بالخير، تترك ذكر الله في حلقات الجوامع لتقيم حفلات ماجة، تنافي الأخلاق والآداب وتعاليم الدين^(٢)

وعندما يصبح مدحت باشاً والياً على الشام فيقدم كل المساعدة والتسهيلات إلى مسرح القباني، وأثناء هذه الولاية يهضم سعيد الغبرا، إلا أنه يعود لغاربية القباني فور خلع مدحت باشا فيسارع سعيد الغبرا إلى الاستدعاء إلى السلطان عبد الحميد في الأستانة الذي يوافق الرأي ويأمر بإغلاق المسرح.

(١) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص ٦٠٥.

(٢) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني المجموعة ص ٦٢١.

* الربط بين المسرحيتين:

استطاع سعد الله ونوس الربط ما بين مسرحية (الأمير غام وقوت القلوب) بحياة القباني ، ثم ربط هذا الأمر بالحياة الاجتماعية والسياسية، كما حاول ونوس المحافظة على روح المسرحية كما كانت عصر القباني وخاصة الجانب الاحتفالي، كما نلاحظ اختيار ونوس لمسرحية الأمير غام وقوت القلوب

الذي يعود لعدة أسباب منها:

١. ان هذه المسرحية ترتبط بهارون الرشيد وارتباطها هذا يعطيها زخماً فنياً وأدياً يرمز به إلى ما يجري في المجتمع.

٢. هذه المسرحية تطرح قضية إنسانية (خرامية) وهي عشق هارون الرشيد لجاريسه وهي قصة لها دلالات عديدة يريد ونوس أن يستفيد منها.

وهذا ما جعل سعيد الغبرا يجعل الحجة قوية عندما اشتكى القباني إلى السلطان معتمداً على أن هذا المسرح يمس الأمراء والسلاطين والقواد، وكذلك يطرح موضوعات خارجة عن أخلاقيات المجتمع مثل العشق والغرام وبذلك يسفه ونوس هذه الأفكار بطريقة فنية مبطنة في المسرحية ذات حبكة متماسكة في قوة التوتر الذي اختلقه المؤلف والذي يقوم على صراع الرجال على محبوبة واحدة (فقوت) هي المعشوقة وهي الحبيبة وقد تصارع عليها اثنان الأول أمير ويسمى غام والثاني هارون الرشيد الأمر الذي جعل هارون الرشيد يضحي بدولته وجيشه وشعبه من أجل رضاها وفي ذلك انتقال لشخصية المسؤولين الكبار بأمر كبير من أجل نزوات شخصية..

فمسرحية أبي خليل القباني تناصت مع المسرحية الثانية لونسوس في بناء المسرحية عامة وقد أخذ ونوس هذه المسرحية وعدل فيها بما يتناسب وفكرة المسرحية ولكي تحافظ على بعض التماسك، فهو لم يأخذها على علاقتها بل أخذ بما يتلائم وطبيعة المسرحية وتكوينها وبنائها الجديد.

وقد استطاع ونوس إلى جانب استفادته من مسرح القباني، الاستفادة من التاريخ من خلال سرد التقارير التي يتناوب الممثلون على قراءتها وهذا ما أوقع ونوس في السرد التاريخي على الرغم من فوائدها الأخرى إذ أن تقديم سيرة أبي خليل القباني

الذاتية، لم يكن بالنسبة الى سعد الله ونوس أكثر من مناسبة لإعطاء صورة حقيقية عن تلك الحقبة التاريخية التي عاش فيها، بما كانت تحفل به من تناقضات ومشكلات، ولعلمي اتفق مع هذا الرأي في حدود طغيان الجانب التاريخي، فقط، واعتقد أن اهتمام سعد الله ونوس بالقبائلي ومسرحه لا يقبل أهمية عن اهتمامه بالتاريخ الذي أراد أن يعطيه وظيفة تعليمية توجيهية للجمهور ضارباً مثلاً بحياة القبائلي الذي أسهم في صنع التاريخ وتغيير البنية الثقافية والفكرية قسيرة القبائلي هي تاريخ الحركة المسرحية^(١).

وهنا يحقق ونوس جانباً مهماً من جوانب المسرح الملحمي، فهو يحاول إيصال رسالة تعليمية توجيهية أكاديمية والمسرح على اعتبارة مؤسسة أكاديمية، تقريباً لا يطلب من الجمهور، نظراً لأن هذا الجمهور مهتم عموماً بعملية تجليد المسرح، سوى أن يتخذ قراره سواء خرج المسرح منتصراً على المسرحيات في حالة واحدة فقط^(٢).

وكذلك أدخل ونوس الجمهور في هذه المسرحية وجعلهم يتحاورون ويتناحرون من خلال رجل رقم ١ ورقم ٢، ٣... الخ وهذه صورة أخرى أراد سعد الله ونوس لمسرحه أن يكون من خلالها ملحمياً (أن ما هو جوهرى بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص، كما يبدو ليس في غنائية لعقل المشاهد، فالمشاهد يجب أن لا يتعاطف بل يجب أن يحاول...^(٣) والجدال هنا يرتبط بمشروع ونوس الثقافي فلا يريد من الجمهور أن يكون متلقياً للتاريخ على علاته بل يريد أن يفهم التاريخ ليساعده على فهم الواقع والتغلب على مشكلاته. وكذلك استطاع أن يخرج المسرح في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القبائي) عن المألوف، من خلال كسر حاجز الإيهام، الذي ظهر في تدريب الممثلين، وحالة النسيان التي ترافق الممثلين الامر الذي جعل ونوس يخلق دوراً جديداً أولاه للمتلقي...

أما الشخصيات فقد انقسمت إلى قسمين:

١. الشخصيات التراثية: وهي هارون الرشيد، وقوت القلوب، والأمير غاثم وهي شخصيات جاءت في الأصل من الليالي.

(١) نصر الدين البحرة، أحداث وتجارب مسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧ ص ٤٣.

(٢) برتولد بريجت، نظرية للمسرح الملحمي (ت: جميل نصيف)، عالم المعرفة بيروت، ص ٥٥.

(٣) برتولد بريجت، نظرية للمسرح الملحمي (ت: جميل نصيف)، نفس المرجع ص ٥٦.

٢. الشخصيات الحقيقية: وهي الشخصيات الواقعية التي استند إليها ونوس أثناء موقعه إلى رائد المسرح العربي القباني، والشيخ سعيد الغبرا والممثلون أبو أحمد الكراكوزاتي وغيرهم.

وقد ركز ونوس على القباني باعتباره رائداً مدافعاً عن هدفه الذي وجد من أجله، وهو الارتقاء بالمسرح، وبالتالي نضاله وما واجهه من صعوبات ومشاكل وقدرته على استيعاب الآخرين والتعامل معهم على الرغم من اساءتهم له، أما بعض الشخصيات فكانت تمثل توجهاً فكرياً وأيديولوجياً مثل سعيد الغبرا الذي احتسب بالدين والعادة والتقليد؛ عندما أراد أن يقدم شكوته للسلطان بينما نجد أنور يمثل الاتهام التقدمي، الذي يدعم مسرح القباني ومن دعاة الحرية والاستقلال.

أما على مستوى اللغة، فنجد أن ونوس استطاع أن يجعل من مسرحيه (سهرة مع أبي خليل القباني) نموذجاً قريباً من المسرحيات الشعرية لكثرة ما ورد فيها من شتاء وأناشيد وشعر، ولذا فقد سيطرت عليها اللغة الشعرية، وقد حاول ونوس تعديل اللغة على مسرحية القباني بما يتلائم مع عرضه الاحتفالي على عكس القباني الذي أخذ من (اللهاية) لغة الحركة المسرحية على ما في أسلوبها من سلبيات، كما أن القباني اعتمد وأضاف بما يتناسب وغايته المسرحية، كما أن المنادي كان له دوراً فاعلاً ولذا تحدث بلغة مسجوعة قريبة من التراث وكذلك عمل القباني مثل: من يدخل مسرحنا يغتم

ومن يتردد يندم^(١)

كما تمايزت اللغة من الفصحى إلى العامية، وذلك حسب الحوار المدار؛ فحيناً كانت الحوارات ذات مغزى خاص تكون اللغة اتسمت بالبساطة واللطافة، التي تتوافق طبيعة العمل المسرحي، و حيناً يبدأ الحوار مع المتشاجرين فينحط إلى مستويات دونيه.

كما تلاحظ من خلال الحوار الذي يدور بين هارون الرشيد وجعفر الوزير^(٢) وهنا يستطيع ونوس إدخال اللغة التراثية ومزجها باللغة الحديثة وأكثر ما

(١) سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني، المجموعة ص ٥٩٠.

(٢) الحوار الذي يدور بين هارون الرشيد ووزيره جعفر في الصفحات (٢٠٦ ٢٠٤).

شد ونوس من القباني هو إصراره على أن يكون للخاصة بعد إغلاق الباب العالي مسرحه في دمشق وتشتت عناصره ، وبقي مصرًا على الوجود قد دخل إلى مصر ليحاول الاستمرار بعمله من هناك، فهذا التصميم والإجراء أثار حفيظة ونوس وجعله قدوة له بعمله ، فأراد بعثه من جديد وهذا يتطلب فهمه على أكمل وجه وقد مزج بين لغتها ولغة القرن العشرين، وبين مواقفها ومواقف القرن العشرين، مع تعديلات أجراها على اللغة والمرافق دون أن يخل بالابقاع، لقد كان ونوس معجبًا بتجربة القباني، وكفاحه من أجل إقامة مسرح في دمشق المحافظة^(١)

و كذلك اهتم ونوس بالقباني و حاول التركيز على مستويين في مسرحيته

المستوى الاول : التركيز على قضية التشخيص في مسرح القباني في هارون الرشيد وقوت القلوب قيمة هذه المسرحية ليس في ريادةها فقط و إنما القيمة الاجتماعية التي تكمن فيها، فالارتجال و مشاركة المتفرجين جعل من النص ظاهرة اجتماعية تحفز على التواصل بين طبقات المجتمع الواحد. وقد حاول خلق جو جديد من خلال الغناء والرقص وإبعاد أجواء التوتر والحفاظ على عنصر التواصل ما بين المتفرجين و الممثلين .

أما المستوى الثاني، فقد حاول إظهار الجانب التاريخي للقباني مستحضرًا تجربته المسرحية منذ انطلاقة الأولى و حتى إغلاق مسرحه من قبل الباب العالي وتحريض من الشيخ سعيد الغبراء و هنا لا بد من العودة إلى تاريخ المرحلة التي نشأ فيها القباني، و الوقوف على الأوضاع السياسية والاجتماعية والتيارات المختلفة، وخاصة أن نهاية القرن التاسع عشر هي بداية تحلل النظام العثماني، وبداية مشوار النهضة و لذلك نجد يتوسع في المشاهد الخاصة بأحداث الواقع وقلقه.

و لم يقتصر التناص على هذه الجوانب بل تعداها إلى تمثيلية القباني التي دارت حول سرايا هارون الرشيد، حيث ذكر موقف قوت القلوب: التي تذكرت غيرة زبدة منها حيث وضعتها في صندوق وألقته في إحدى الترب و تبقى قوت هذه على بقائها على عهدنا وحبها مع هارون الرشيد فترفض إقامة أية علاقة عاطفية مع رجل آخر، وهي واثقة من هذه العلاقة وتؤكد بأن هارون الرشيد سيطلبها قائلة " فلا يمكنني إجراء ما ذكرت من الوصال لأن الخليفة لا بد ما يطلبني يا زين الرجال ..."

(١) د. عبد الرحمن يافى، الجهود المسرحية العربية، م.م. ، ص ٢٤٢.

وتتميز هذه الحكاية والألعاب الشعبية بخصائص. "وأول هذه الخصائص وأهمها أن الحكاية الشعبية عريقة أي أنها ليست من ابتكار لحظة معروفة أو موقف معروف. وتأتي هذه الخصائص من أنها تنتقل من شخص إلى آخر، بحرية، ولا يزعم أحد أن الفضل يعود إليه وحده في أصلتها، ويكون هذا الانتقال في الغالب عن طريق الرواية الشفهية، فهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف ذاكرة الراوي^(١)

وهذا النوع من الموروث عادة ما يأخذ ميزات خاصة فيه سواء على المستوى اللغوي أو الحرفي أو الإيقاعي أو غيره ومن هذه الخصائص^(٢)

- ١- الحبكة للحكاية الشعبية الطويلة للأطفال بسيطة ومباشرة
- ٢- حركة الأحداث في الحكاية الشعبية تكون متسارعة، والبطل قد ينتقل من مكان إلى آخر بكلمات قليلة.
- ٣- والعقدة في القصة الشعبية يجب أن تكون ممكنة التصديق بالنسبة لأحداثها وشخصياتها غير العادية.
- ٤- والاختصار أو تلخيص الأحداث في جملة أو اثنتين ميزة هامة في بناء الحكاية الشعبية.
- ٥- وبناء الحكاية الشعبية يحملها البساطة المباشرة. ومقدمتها القصيرة ويعتصر التكرار فيها، وبأحداثها السريعة، ومواقفها المتدفقة في تسلسل، ويعقدتها الممكنة وخاتماتها السعيدة المختصرة والمنطقية دائماً تشد من الأطفال اهتمامهم وترقبهم فيطلبون تكرارها.

ولم يتعد سعد الله ونوس عن أجواء الحكاية الشعبية، والألعاب، وهو ينظر إليها كمجزيات من حركة المد الاجتماعي، فركز على كل صغيرة وكبيرة في الحياة من السلاطين إلى مناجل الفلاحين، والتاريخ والدين والعادات والتقاليد حتى جاء على المستويات الشعبية من حكايا ولعب أطفال. وقد جاءت أحداث مسرحية (عندما يلعب الرجال) دليلاً على ذلك فيقول "حين كتبت هذه المسرحية في عام ١٩٧٩ كنت أتري أن تكون واحدة من سلسلة مسرحيات بعضها قصير وبعضها طويل، ويجمعها

(١) د. عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص ١١

(٢) د. علي الحفني - في أدب الأطفال، ص ٢٣١-٢٣٢

عنوان واحد هو الألعاب ذلك كان يلور بالنسبة لي فهما معينا للمسرح من خلال أساسه الوهمي، كلعبة مطمحها أن تكون نموذجاً للعبة الحياة. وفي أحسن الحالات أن تندغم بها.. كانت هذه المسرحية، آخر أعمال فترة مكتظة بالقلق والأوهام^(١)

إذن حاول سعد الله ونوس أن يكون على علاقة مع الواقع ولو بطريقة الوهم، حاول أن يتناص مع البؤر الشعبية على مستوى الموضوع واللغة وحركة اللعبة وقد أصاب حينما قال (إنا نتحرك لأننا لا نستطيع أن نتوقف) حتى الرجوع إلى الخلف إلى التاريخ والموروث هو حركة، ولكنها حركة من نوع آخر، حركة لإعادة الوعي، وتريب الحياة من جديد، تلور أحداث اللعبة في حديقة اصطناعية فالأشجار تشبه الرسوم التوضيحية، كتل من الحفصة مغزلية أو مخروطية على أعمدة بنية، تبدأ غليظة ثم تهزل كلما ارتفعت إلى الأعلى وهي مرصوفة خلال مساحات الحديقة، بصورة متوافقة تماماً مع قواعد المنظور، كما يتعلمها البنتون في الرسم.. كذلك الأمر بالنسبة للأشباب، والأزهار الشمعية. التي تبدو أشكالها وأنواعها والمسافات بينها منتظمة جداً تناقض اندفاعات الطبيعة المشوشة الفطرية، حتى العصافير مصنوعة من شمع أو خشب^(٢)

وتقوم اللعبة الأولى بين ثلاثة أفراد: هم وامرأتان، وقد سميت اللعبة لعبة (لطوم العوراء) وتقوم مبادئ اللعبة على: تمصّب إحدى العجائز حينها بمندبل اسود، ومن حولها الآخرون، تحاول بدورها الإمساك بأي واحد منهم، لكنهم يحاولون الهرب، ويصدرون بعض الأصوات كالتصفيق بالأيدي للدلالة على قربها من أحدهم، وإذا ما أمسكت بأحدهم يحل محلها، فيمصّب على حينه ثم تبدأ حركية اللعبة ثانية، وهكذا.. ومن خلال اللغة الدرامية المسكونة بالتسلية والاستهزاء أحياناً. يصل اللاعبون إلى فكرة لعبة الحياة. ويحاول سعد الله ونوس إدخال اللغة الخفيفة التي تجمع ما بين الجلد والتمصّب، فالحركة تقوم كلها على تبادل الأدوار، وتحريك الشخصيات يعتمد على الدور الذي يقوم به، فالعجوز الأول والثاني والثالث، والمعصوبة هم أبطال لعبة ينفذونها، ولغة الحوار التي تتسجم مع الحركة والتفسي التي تسود بين اللاعبين من الضحك، ورد الكلمات الموسومة بالسخرية أحياناً كلها تكون جواً مسرحياً، فالعينات

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ص ٤٣١

(٢) سعد الله ونوس عتلماً يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٣

العمشاوات.. والمعصية التي تنادي العجوز الثانية حتى أنت أيتها الرمداء^(١) وهذه اللعبة لا تقتصر على بلد الكاتب (سوريا) بل تعداها إلى كل اجزاء بلاد الشام وحتى كثيراً من البلاد العربية. وهي عادة ما يلعبها الأطفال ، ولكن حاول ونوس أن يطبقها على الكبار في السن لأن لعبة الحياة لا تحتاج إلى صغار بل لا بد من كبار يلعبونها، ولكن الفرق ما بين لعب الصغار والكبار أن الصغار مهما تشاجروا واختلفوا سيعدون بعد قليل للتصافي من جديد، وكان شيئاً لم يكن، أما الكبار فلا صفاء بعد الخلاف لا بل لا نهاية مسلية أن لم تكن النهاية القتل والنهب، وهذا دليل على الجهل والتخلف الذي يسيطر على مجتمعاتنا. فأراد سعد الله ونوس أن يثبت من خلال لعب الكبار أن هذا المجتمع ليس مجتمعاً متسامحاً بل حاقداً متخلفاً وهذا ما قصده اسماعيل فهد اسماعيل:

"إذا نحن إزاء محاولة لصياغة نوع من الأداء المسرحي، يجري عبر تقديم المضمون على شكل ألعاب تخص الأطفال أو الكبار لا فرق، وعبر هذه المحاولة سيدعم الأسلوب الفني بالمضمون، ومن ثم بالموقف الفكري للمؤلف، لتصبح اللعبة انعكاساً للحياة التي يجد ذاتها لعبة خطيرة تنتهي كما أرادها المؤلف بالموت^(٢)."

ويحاول ونوس أن يدين بعض المواقف من خلال ذلك الحوار فهو يقدر أن الظلم إذا ساد لن ينفع أحداً أي شيء، وإذا ساد الجهل سيكون الكل سواسية، وإذا رضي هؤلاء بالظلم والجهل وطاغاة الرؤوس سيكونون كلهم كالواحد ويقرر ذلك على لسان المعصية:

"المعصية:- انظروا حتى أعود هذا السواد حيثئذ، لن تفيدكم عيونكم كثيراً وستساوى، أؤكد لكم أننا متساوى. (لحظة) أية شياطين ابتلعتكم؟ أين ذهبتم، من هنا.. لا بد. ربما أعرف الطريق، لن تذهبوا بعيداً، الطريق قصيرة ولن تذهبوا بعيداً...^(٣)"

وقبل الانتقال إلى اللعبة الثانية يخلق الكاتب حواراً بين تيسير وعبد العليم حيث إن تيسير يمثل دور الرجل المتعلم الذي لا يضيع وقته بأي شيء. بينما عبد

(١) سعد الله ونوس، عندما يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٦

(٢) اسماعيل فهد اسماعيل (الكلمة القتل في مسرح سعد الله ونوس، م، ص، هن ٨٦

(٣) سعد الله ونوس، عندما يلعب الرجال (المجموعة) ص ٤٣٦

العليم ذلك الرجل الذي يعيش على هامش الحياة ويبقى تعامله مع الزمن نوع من التسلية وتقديم القديم ويسود جو الحوار نوع من السوادوية فيقول تيسير:

'لا أدري... من المؤكد أن الكتب تحفل بالأشياء المدهشة. وأنتك أعلم من امثالي، لكن ما أعرفه جيداً هو أن خمسة وعشرين نبياً، قد تعاقبوا على هذه الدنيا، فما رحلت الشرور عنها، ولا حال ذلك دون ترديها في القوضى..'

وهذا الحوار بمثابة القطع ما بين جوين الأول لعبة (فطوم الصوراء) والثاني لعبة (الدحلن) واللعبة الثانية هذه لعبة شعبية سائدة بين أطفال بلاد الشام وتقوم اللعبة كما وصفها ونوس على ما يلي:

لعبة الشبر والإصابة، يلقي واحد دحلته قريباً منها بعدد من الأشبار اتفق عليه من قبل الريح بشكل حتمي. أو رمى دحلته قريباً منها بعدد من الأشبار اتفق عليه من قبل فإن نجح ربح الرهان وهو هنا خمس دحلات. يستمر اللعب بهذه الطريقة، قبل أن يصل إلى مقدمة حيث يبدأ حوارهما..^(١)

ومارس هذه اللعبة (داوود وعمر) وتبدأ اللعبة بينهما ويبدأ عمر بالخسران مرة ومرة مما أثار حنقه وغضبه ولذلك وصفه داوود (أنت ما إن تخسر حتى تصبح صغيراً) ويبقى عمر مصراً على اللعب على الرغم من هزائمه المتكررة، حتى لم يبق معه إلا القليل ويمتد الحوار بينهما:

داوود: (يراقبه بشماعة) ألم يبق معك إلا هذا؟ ما العمل؟ هاتها.. لقد انتهى اللعب إذن. ما دمت هكذا هات ما معك.. أم أنك تلقى عليها نظرة وداع؟ قبلها إذا شئت

عمر: (يحزم يتنامى) لن أعطيك، أريد كل ما خسرت.

داوود: وكيف (متدهشاً)

عمر: أقول أريد كل ما خسرت.

داوود: (ينفر بازدياء) أما قصة طريقة

عمر: طريقة أو غير طريقة رد لي ما خسرت

(١) سعد الله ونوس، المجموعة (علما يلعب الرجال)، ج. ١ - ص ٤٤٢

داوود: وأنا اقول لك لن أرد لك دحلة واحدة
عمر: بل ستردها...^(١)

وهكذا يجتد الحوار والجدال بينهما حتى يصل إلى مرحلة السب والشتم ويلجأ
عمر إلى الخنجر وهي مرحلة متقدمة من الخلاف، ويبدو داوود متساعفاً أكثر من عمر
ويحاول أن ينهي الخلاف الذي دب بينهما وينتهي بمقتل عمر وهنا تنتهي ادوارهما
وتبدأ الشخصيات بالظهور من جديد، وتبدأ لعبة فطوم العوراء وهو استكمالاً للعبة
الأولى فالدور عند المعجزة الثالث فيلعب المصاصة على عينيه ويبدأون اللعب من
جديد. فالأشخاص هم الأشخاص والحركات هي الحركات ولكن الكاتب ركز في
نهاية هذا الحوار على قمة الرأس ؛ وكأنه يعتقد أن الرأس فقد كل شيء، فإذا كان
يتقعد الإنسان المتخلف والضعيف هنا قطع الأمل مع قطع الرأس، وخاصة إن له دلالة
فكرية وتاريخية وإبداعية وهو مصدر الأمل والعطاء كونه يمتلك الكثير من الحواس:
المعصوب: حقاً يشعر المرء أن رأسه فارغ تماماً أو أنه بلا رأس تماماً بلا رأس^(٢)

ومع غياب الرأس يفيب كل شيء ويحل الصمت ويصبح الضوء كظلاله
الغروب، المحت تفاصيل الموجودات، أصبح كشبح هزيل والعبارة الأخيرة التي
أطلقها تبسیر والتي تأخذ بعداً دينياً من جانب وتأخذ بعد نهاية الأشياء من جانب آخر
(لا حول ولا قوة إلا بالله العظيم)

أما الشخصيات التي اختارها ونوس ففي الامة الأولى اختار جيلاً متقدماً في السن
وهم فئة المعجزة، وهم الآن يمارسون فترة الطفولة المتأخرة وهم في حالة شيخوخة
وعجز وشعور بالنقص، فلعبة فاطمة العوراء تمثل حالة المعجز والشعور بالنقص،
وفقدان البصيرة النافذة، فهذه الفئة تدخل مرحلة الصراع مع فئة عبد العليم، فحاول
وقف القتال إلا أنه قتل في نهاية الأمر، أما في لعبة الشبر والإصابة، فقد كان الرجال
يعيشون أوج عظائمهم وقوتهم إلا أن هذه القوة والعطاءات تحولت إلى العيب والطيش
والقتل أيضاً، فعمراً مثلاً قصير القامة، هزيل جلد، كما هو الحال في المعجزة المسنون
وأجسادهم، الهزيلة وعيونهم مريضة ، فمتهم الأعمش ومنهم الأرمد. إذن دخل

(١) سعد الله ونوس، المجموعة / عندما يلعب الكبار ص ٤٤٧

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة / عندما يلعب الكبار ص ٤٤٩

عنصر التشويه بقوة إلى تلك الشخصيات التي تحاول إبعاد العيب عن نفسها وإصافه بالآخر وهو تعبير عن حالة الإنسان أن يلقي بفشله على الآخرين، فالصورتان اللتان عرضهما المؤلف للعبة الأولى ثم بفواصل حوارية ثم الانتقال إلى اللعبة الثانية، نلاحظ أن الكاتب حاول عرض تلك اللعبتين بصورتها التي تمارس على مستوى شعبي، إلا أنه لم يحاول أن يجعل لغة الحوار عامة حيث استطاع أن يسخر اللغة الفصحى لتوائم اللعبة، وتعطي المدلول المطلوب. وعلى الرغم أن هذه الألعاب تخص جيل الأطفال في المجتمعات العربية إلا أنه غيب هذا الجليل وجعلها محصورة ما بين الكبار فقط وكأنه هنا يقلب الهرم ليوصل رسالة تقول بأن المجتمع الآن يتخلو من الجدبة ومسؤولية حمل المسؤولية وهو نوع من الحواء الفكري الذي أصبح سائلاً.

ب - مسرحية لعبة الدبائيس

يبدأ ونوس مسرحيته من خلال وصف المسرح فيقول:

يرتفع الستار عن مسرح فارغ إلا من طاولة خشبية مستديرة، تنهض عليها زوجة ماء ممثلة حتى منتصفها وكوب فارغ. وفنجان قهوة، جوار الطاولة كرسي يجلس عليه شهود وهو رجل كروي يلمع قطره المتر له ذراعان قصيرتان كأذرع العصي، ولونه أصفر فاقع، على قبة الكرسي رأس مستديرة صغيرة يمكن مع التدقيق أن نثين فيها ملامح كلها دقيقة وضيقة العينين والأنف والشفتين وكأنها آثار قلم فحمني على سطح كرة، الاستدارات تنفخ الهيئة بلون من الفخامة الظاهرية^(١)

فالبساطة من ميزات المسرحية من خلال أحداثها وحبكتها، فالأحداث تدور حول صورة شهود ذو الجسم الكروي، فالجسد وشكله غريباً كما أن اللعبة غريبة وفيها حركات بهلوانية أقرب إلى السيرك من أية لعبة أخرى، فمرس إلاير في الجسد، ثم يأتي برهوم الذي يمارس نفس اللعبة وجسد شهود هو الحدث المركزي في المسرحية، فالمسرحية فيها شيء من الرمزية فالكرسي يمثل دائماً السلطة وهذه السلطة التي تمثلت بشهود الهيكل الفارغ، والذي يبين على حقيقته من خلال ديموس صغير يخرسه برهوم في بطنه هو دليل على أن هذه السلطة فارغة وضعيفة، والمسرحية

(١) سعد الله ونوس، لعبة الدبائيس، ص ٤١١ م. ١٣٣

تقوم على التناقض فشددود على عكس صورة برهوم فالأول متضخم الجسد متحكم بالآخرين على الرغم من حقيقة الجوفاء بينما برهوم الضعيف الذي يريد العيش فقط أو محاولته الدائمة في تقديم الخير للآخرين وحينما يأتي أحد ليحدث التغير اللازم لا يستطيع بل السلطة تولد سلطة كما هو الحال لهذا البالون المنتفخ.

وقد رسم المؤلف الشخصيات بصورة منفردة وغير مقبولة، فملاع شددود لا تدل على إنسانية الإنسان فالجسد كروي، متضخم، والرأس صغيرة. واليدان قصيرتان. كأذرع الدمي. وتضخم الجسد دلالة على البالونات المفرغة، أما صخر جسم الرأس يدل على التخلف الفكري، ويأخذ شددود بمخاطبة الآخر غير الموجود حيث يروي بطولاته، من المقدرة، والتواضع، والشهامة، والشخصيات التي تحاول أن تعطي حاشا هالة كبيرة تتكرر على مدار العصور والأزمنة، وسرعان ما تنتهي هذه الشخصية مجرد عبور الديبوس في بطن شددود الذي يدل على الفراغ، بالقدر الذي يسقط فيه شددود ينهض برهوم فيكسب ود الجمهور من خلال الحركات والألعاب البهلوانية التي يمارسها، كالجري على الحبل والنوم على فراش المسامير وغيرها.

ويحاول برهوم تبديل الأدوار فبعد أن يدخل برهوم الإبرة في جسد شددود يتلاشى ويخرج برهوم تلك الضحكة، فيأتي برهوم ليبدل الأدوار فكان يحاول إسعاد الآخرين ثم يعود ليسعد نفسه فيتضخم أكثر فأكثر وعندها تتحول شخصيته إلى الشخصية السلبية مثل شخصية شددود.

كما أن الكاتب وظف اللون، حيث أعطى اللون الأصفر الفاقع لجسد شددود منظراً مسلياً؛ فالشكل واللون أعطت انسجاماً لموضوع المسرحية وهو اللعب. كما حاول الكاتب أن يستل من التراث بعض الكلمات التي لها مدلولات قوية مثل ورود الحكمة المرتبطة (بلقمان) وكذلك عواظ دلالة القوة والبطش. كما ركز شددود على صورة فيها الذكاء وفيها الموروث الديني عندما قال: هل جربت يوماً حل مسألة (حرباً) كانت معضلة زماتنا. ما زلت إلى الآن أذكرها (يسرع صوته) إذا كانت حربٌ تلبس فستاناً له سبعة جيوب وفي كل جيب سبعة أكياس. وفي كل كيس سبع علب كبيرت، وفي كل علب سبعة أعواد فكم عوداً معها، هل تذكرتها. ليست سهلة كنت لا

التجاوز السابعة عندما راهن والذي أحد أصدقائه. إذا كنت أستطيع حلها...^(١) فهي صورة متناصة مع القرآن الكريم.

وهذا نوع من الأحاجي والفوازير التي كان يستخدمها الشعراء إما بفرض التسلية أو بفرض عرض قدرة الشاعر على اختراع الألفاظ والأفكار والحيرة لدى السامع وهذا يصيب نهاية في أسلوب اللعب.

أما أسلوب الحوار ما بين الشخصيات فكان يطول أحياناً وخاصة عند شدود الذي أراد من ذلك مواكبة شكله أي التضخم في كل شيء على عكس برهوم المختزل الحوار، كما أن شدود اعتمد أسلوب السرد وإدخال القصص والحكايات الحوارية، كالتي حدثت في حي الشرباصيين وفي المقهى حيث كان غير واقعي في طرحه.

ونجد أن الحوار يتوافق مع الموضوع المطروح في المسرحية وهو اللعب كما في:
شدود: لا .. لا .. إياك أن تلمسني

برهوم: جفاؤك خيب

شدود: أقول لك ابتعد عني

برهوم: لست لطيفاً

شدود: إياك

برهوم: هو .. هو

فالحركة هنا تتداخل مع الكلمات خالقة جواً مسلياً فهذه النوهية من الكلمات تأتي كردة فعل لحركة معينة، فالمسرحية تقوم على اللعب والأشخاص موافقون على هذه القضية لنا مارسها الجميع بنفس المستوى من القبول والأريحية.

(١) سعد الله وتونس - لعبة الدبابيس، المجموعة: ص ٤١٦

خامساً : حضور نص ألف ليلة في مسرح ونوس

الملك هو الملك

المدخل إلى المسرحية معد مسبقاً، والإشارة الأولى لتحديد ملامح المسرحية مكتوبة على لافتة تحوي العبارة التالية "الملك هو الملك" لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية^(١).

' فتعالج المسرحية إشكالية التنكر الذي يسود المجتمعات الطبقية لبعض الناس يتنكر ليحكم، والبعض الآخر يفرض عليه التنكر ولا يكون الحل بتغيير أشكال التنكر بل إزالتها من جذورها، وي طرح الكاتب الحل الذي يرى أنه جاء اقتحاماً على المسرحية ويروي هذا الحل على لسان حبيد أثناء حوارهِ مع حزة^(٢).

وعلى الرغم أن الباحثة زينب الفلاح تدخل هذه المسرحية ضمن أبواب الأسطورة بصورة اعتباطية دون دليل على تناسية الأسطورة فيها إلا إنها تعود لتلحقها بأبواب أخرى، وقد اعتمدت الباحثة على ورود أسطورة يونانية وهي اتباع ديانة ديونيسوس ولا أدري من أين جاءت بهذه الأسطورة حيث تخيلنا إلى مرجع ولكن هذا المرجع لا يذكر هذه الأسطورة كما ذكرت.

وما يبعد فكرة الأسطورة القديمة عن هذا النص هو ما أورده المؤلف بقوله ' أن مسرحية الملك هو الملك مستمدة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة الشهيرة، الحكاية عنوانها (النائم واليقظان) وقد وردت في ليلة الثالثة والخمسين بعد المائة^(٣) وهذه الحكاية تدور أحداثها حول ما يلي:

' فبجر الخليفة هارون الرشيد ذات يوم فأحب أن يصطحب معه وزيره بنية التجوال ليلاً وبينما كان الخليفة و وزيره يتجولان متكرين، طرقت اسمعهما أمنية رجل اسمه أبو الحسن، كان يأمل أن يتولى الأمر يوماً واحداً في حياته. وحيث قرّر الخليفة أن ينزل ضيفاً في بيت ذلك الرجل، ويناديه وعندما سأل الخليفة عما ينوي

(١) سعد الله ونوس - المجموعة الكاملة ج ١ ص ٤٨١.

(٢) زينب فلاح عيسى الفلاح، سعد الله ونوس والتراث، ص ٥٦.

(٣) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج ٢ ص ١٣٣.

أن سعد الله ونوس أضاف إلى البناء الأصلي عدة مفارقات تتج عن تقمص أبي عزة لشخصية الخليفة، منها إطرء مقوم الأمن وشهيندر (التجار الشيخ طه الإمام السيف وحتى زوجة الخليفة، على تجاهل الفرق بين الملك الحقيقي والملك المزيف، علماً بأن الملك حين أراد أن يطبخ اللعبة في مسرحية ونوس تعتمد ألا يجبر جميع من يحيطون به ومنها تجاهله لزوجته وابنتيه اللتين وقتتا بين يديه بغية عرض حال الأسرة المثارة والتماس المساعدة، ومنها وقوع الملك في الفخ الذي نصبه لأبي عزة، ومحاولاته البائسة للخروج منه، وهذا خلاف لما كان في الحكاية من سيطرة هارون الرشيد^(١).

ولم يبق ونوس عند شخصيات الحكاية بل أضاف لها أشخاصاً آخرين مثل عبيد وزاهد فتدخلهما في النص كان يعطي النص روحاً خاصة ونكهة من نوع جميل، فهما بمثابة صمام الأمان فيعلقان ويوضحان بين الحين والآخر، وإضافة إلى ذلك فقد ألقى أيضاً بعض الشخصيات مثل والدته أبي الحسن والشيوخ الأربعة، وسواء كانت الإضافة أو الحذف إنما جاء ذلك بغرض خدمة أفكار ونوس في النص، التي رسمها من خلال شخوصهم.

أبو عزة: ذلك الرجل المهزوم والذي أصبح فقير الحال ومعادى من قبل الكثيرين وأمنيته أن يصبح ملكاً للاقتصاد من هؤلاء الأعداء.

أم عزة: امرأة ديناميكية همها الوحيد أسرته وبيتها.

عزة: الفتاة الحاملة المراهقة التي لا يهمها من الدنيا إلا حببها

طه الشيخ شهيندر التجار رمز الاقتصاد والدين.

زايد، وعبيد، روح الثورة، أما عرقوب. فقد خسر كل شيء، وسيقت عزة إلى بيت الوزير، وظل الثائران زايد وأبو عبيد يتحدثان عن التنكر: بدايته ونهايته ثم ينتهي العرض المسرحي بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة^(٢).

من خلال بداية المسرحية التي يدخل فيها، الممثلون بحركات عشوائية يتلقاها المتفرج براحة نفسية، لما تدخله إلى النفس من حيوية ولذة في العرض، فهم تمثلوا

(١) د. الرشيد بو شعير م. ص - ص ٣٣٩

(٢) محمد بدوي، تجليات التنقيب، فصول ٢٠ ج ٣ ١٩٨٢ ص ٩٦
١٣٩

الحركات السيركية وهذا يتوافق والمسرح الملحمي الذي يلجأ (فيه إلى أداء في التمثيل يشبه الأداء الخطر للاعب السيرك مما يترتب عليه تولد شكل من أشكال الإعجاب لدى المتفرجين الجالسين على مقاعدهم وهم يتمتعون بالأمان الكامل^(١)). وقد قارب بعض الدارسين ما بين مسرحية الملك هو الملك مع مسرحية (رجل برجل) إلا أنني استبعدت هذه المقاربة لنفي ونوس صراحة أي تلاقي ما بين العاملين ومن الآراء حول هذه القضية الرأي القائل في مقاربة بين (الملك هو الملك) و(رجل برجل) ينتهي الدكتور أحمد الحموي إلى أن فكرة العاملين واحدة ويتساءل عما إذا كانت مسرحية ونوس مجرد (تصغير) لمسرحية بريخت على طريقة بعض الكتاب المصريين الذين درجوا على تمهيد أعمال أدبية أجنبية وهل هي مجرد اقتباس لإحدى مسرحيات بريخت كما فعل المسرح العراقي مثلاً بمسرحية (السيد بونتيلا وتابعة ماتني) بأن حولها إلى مسرحية (البيك والسائق) ثم يجيب أحمد الحموي على هذا التساؤل بأن العنصر الجديد الذي أدخله ونوس في مسرحيته هو عرضه للعبة الحكم وتفسيره، لطبيعة الحكم البرجوازي من منطلق ماركسي، هذا هو العنصر الوحيد الذي لم يكن موجوداً في مسرحية بريخت^(٢).

وتبقى مسرحية الملك هو الملك مسرحية أخذت بعدها الجديد من خلال نظرة مؤلفها حيث أراد أن يطرح الأفكار التالية:

١- أن النظام السائد هو الذي يفرز الحاكم ولم يستطع الحاكم مهما كان أن يغير، فالحاكم هو ثمرة من شجرة، وهذا ما رأيناه حينما تولى أبو عزة مقاليد الحكم فامسك بالصولجان وكان مهتلاً وجدياً حتى أن يمثل الأمن مثل دوره بشكل جدي فخر جاثياً أمام أبي عزاء. فهذه تؤكد أن النظام هو الذي يفرض الأجواء ونوعية الحاكم وكما كتبت بولي عليكم.

٢- المسرحية تؤكد قضية مهمة جداً أن النظام في الدولة هو الأولي في الثبات ولم يكن الحاكم يوماً بؤرة الحياة السياسية ولذا فإنه لا يستطيع التغيير في النظام، وهذا ما حدث مع الملك حينما أراد أن يتسلق، فأمينته أن يفرق الناس ما بين الملك الحقيقي، والملك الممثل غير الحقيقي إلا أنه سرعان ما يكتشف أن الجميع تنكروا له حتى زوجته:

(١) إسماعيل فهد إسماعيل. الكلمة للفعل في مسرح سعد الله ونوس م.س. ص ١٧١

(٢) د. الرشيد بوشعير أثر يتولد بريخت في مسرح الشرق العربي م.س. ص ٢٤٠

‘عزوب: والملكة ..! مولاتي الملكة بلحمها ودمها كانت تنافية وتطعمه بيدها.. وحيد وقف وصرخ تلك الصرخة انطلحت على الأرض، وراحت تحتضن قدميه، وتقبلهما مهللة.. أنت ملكي وسيدي عذبي إذا شئت..’^(١).

فتنسى أنها ما زالت زوجة الملك ولم ترع أن زوجها قادم، بل تعطي ولاءها للملك الجديد لا بل تجعل من عذابه لها حميماً. ومن هنا نجد الملك الحقيقي يشعر بالنتاهة ولهذا أخذ يصرخ فيمن حوله ‘مرايا.. مرايا.. كما لو كنت محبوباً في حجرة مضلعة المرايا. الجدران مرايا، السقف والأرض والنوافذ مرايا، وأنا أدور في الحجرة وحيداً أصفق فالبح حشوداً تصفق لي أهتف فتزحم عيني آلاف لامتناهية تهتف لي. انحنى لتتحلي الخلايين أمامي، أمشي فتواكبي مسيرة حاشدة تهتز لها قيعان الأرض’^(٢).

وحتى في مسيرة الحياة السياسية تؤكد ما ذهبنا إليه وهو أن توالي القياصرة في روسيا يؤثر في النظام القيصري، والنظام الأمريكي لم يغيره قدوم رئيس أو رحيله وغيرها من الأنظمة العالمية .

٣- يؤكد ونوس أن الظلم لا يمكن له الاستمرار طالما هناك أحرار قادرون على الثورة والأخذ والمطالبة بحقوقهم من خلال الحوار التالي:

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاقت سوادها بالظلم والنجاسة والشقاء فاشتعل غضبها، وذبحت ملكها، ثم أكلته.

عزة: (مرتبة) أكلوا الملك.

عبيد: هكذا يروي التاريخ.

عزة: ألم يستسمحوا؟!

عبيد: في البداية شعروا بالانقص .. وبعضهم تقياً. ولكن فترة صبحت جسومهم، وتساوى الناس ودامت الحياة. ثم لم يبق تنكر ولا متكرون’^(٣).

هذا الحوار هو ثورة يجد ذاته على النظام السائد، وهو أشد أنواع الثورة أن يصل الإنسان المظلوم إلى أكل ظالمه، لم يتوقف عند مقاضاته، او عند قتله بل قتله

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ج ١ ص ٥٦٦

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة ج ١ ص ٥٥٥

(٣) سعد الله المجموعة ج ١ ص ٥٢٣

وأكله فهي صورة غاية في الاشتماز والتفزز وهنا نحيل هذا الحوار إلى شعور الطبقة الدونية بالظلم ولذا ستكون ثورتها قاسية.

ونلاحظ أن حركية المسرحية قامت على البناء المتكامل، ما بين المشاهد والفواصل مما أعطاهما زخماً ملحماً ولم يحاول ونوس حبك أحداث مسرحياته بالطريقة الكلاسيكية التي درجت سابقاً، مثل بناء درامي يقوم على العقلة والتأزم ومن ثم طرح الحل، وإنما حاول من خلال تقسيم المسرحية إلى مستويات ثلاثة أن يعطي لكل مستوى استقلالته ومن ثم الربط بينها من خلال البناء الدرامي وقد استفاد من الملاحم وخاصة في مقدمة المسرحية وإثناء دخول الممثلين كما ذكرنا سابقاً.

وتبقى التسلية هي الهدف الذي يسعى إليه الملك كما هو الحال حينما يسعى جابر في (مغامرة رأس الملكوك جابر) إلى التسلية والخروج من وضعه فانهي به المطاف إلى قتله، وهنا عندما قرر الملك دخول اللعبة وبمجرد دخول أبو عزة للعبة، ليذهب الملك هنا ضحية لعبة أرادها هو، فانهت الأمور إلى ما لا يريد.

ويبقى التعامل مع المادة التراثية في الأدب يفطلق من بعدين :

الأول : التعامل مع التراث كمادة تاريخية جامدة، وهذا التعامل يتحول إلى مجرد سرد معارف ومعلومات من خلال لغة حماسية لإثارة المستمع أو المتلقي.

الثاني : النظر إلى التراثية من خلال منظور معاصر ويحوّله إلى حالة من الوعي الذي يتفاعل مع المتلقي فيحاول التغيير .

وفي الحالة الأولى تكون بمثابة دعوة للتعامل مع الماضي على اعتباره ثوابت مقدسة لا يجوز نقدها وهذا التعامل بهذا الأسلوب هو تعامل خاطئ ينهضي الاهتمام عنه، أما الثانية والتي عبر عنها محمد الجابري بقوله: (يجب التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة).

ولعل رواد المسرح الذين تعاملوا مع هذا التراث قد وقعوا في الخطيئة فمارون النقاش الذي حاول الاستفادة من التراث، فالكف (أبو الحسن المغفل) و(هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) و (هارون الرشيد مع أنس الجليس) و(كيلوبترا) لاسكندر قرح، و(المعتمد بن عباد) لإبراهيم رمزي، و(صلاح الدين) و(مملكة أورشليم) لفرح انطون، كلهم وقعوا في الخطيئة فتعاملوا مع التراث على

أساس جموده وليست حيويته وحركته، وربما جعله ذلك الأسلوب مع التعامل مع التراث لأسباب وهي "منطق رواد المسرح العربي منذ البداية إلى خربة الشكل المسرحي العربي، كما فطنوا أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجؤوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها، ولأنه شيء قائم فينا وهو ذاتنا التي تتأدنا من وراء العصور، وأن العودة الفعلية بالنسبة إليه بقصد الاكتشاف أو المعرفة أو التعرف..."^(١).

ومن هنا جاءت إشكالية تأصيل المسرح العربي "مرتبطة بمجموعة من التحديات، تتمثل في هيمنة المذ الاستعماري، ثم السلطة العثمانية وأخيراً الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي"^(٢).

كما أن الاختلاف في وجهات النظر ما بين مصطلحي الأصالة والمعاصرة له تأثير على كيفية الاستفادة من هذا التراث، فالنظرة التي سيطرت على معنى هذه المصطلحات إلى عهد قريب وهي أن الأصالة تقف مقابل المعاصرة، أثر تأثيراً سلبياً وهو الموقف الذي اتخذته الكثير من الأدباء كما ذكرنا سابقاً، بينما النظرة الثانية والتي جعلت بينهما ترابطاً بنيوياً وهو الذي عبر عنه الدكتور حسن حنفي بقوله: (إنما تعني الأصالة والمعاصرة وحدة باطنية عضوية بينهما، بحيث تتحقق وحدة شخصية في حياة الفرد والمجتمعات)^(٣).

ولا بد لقارئ التراث من نظرة أو موقف (فالتراث إذن، يتحدد من خلال علاقاتنا، نحس به، فهو ليس مادة نهائية أو جامدة، إنما هو حركة تتكون من خلال مواقفنا إزاءه، وهذا ما يفسر تعدد القرارات لحدث تاريخي واحد، فالتراث الواحد متعدد بتعدد المواقف والقرارات، وقد تكون هذه القرارات متناقضة، لأن أية قراءة إنما تعكس موقفاً معيناً، والموقف لا يعدو أن يكون في النهاية معطى ذاتياً"^(٤).

(١) مصطفى رمضاني (مجلة عالم الفكر) م ٧، ع ٤ ١٩٨٧ ص ٨٠

(٢) مصطفى رمضاني (مجلة عالم الفكر) م ٧، ع ٤ ١٩٨٧ ص ٨٠

(٣) حسن حنفي، مجلة المستقبل اللبنانية، ع ٢٩ يوليو ١٩٨١ ص ١٣٣

(٤) مصطفى رمضاني، مجلة عالم الفكر، م. سابق ص ٨٢

وهذا ما يؤكد الدكتور حسين مروه بقوله "إن حل مشكلة العلاقة بين الحاضر والتراث، يتوقف على موقفنا من التراث ومن الحاضر معاً، إذ لا بد من امتلاك وضوح علمي دقيق عن حقيقة مضمون التراث، لأن كل موقف من التراث ينطلق من زاوية أيديولوجية".

وعندما جاء سعد الله ونوس كان واعياً ومدركاً لهذه القضية فلم يتعامل مع الموروث على علاقته ولم يتعامل مع التاريخ كمسلمات تاريخية، بل تعدها إلى ما يسمى بالوعي التاريخي، فأراد من المتلقي أن يكون متفاعلاً ومجادلاً وليس سامعاً مستسلماً، ولذا أدخل الملحمة عنصراً جديداً في مسرحه، واستنطق المتفرجين وجعلهم جزءاً من العرض المسرحي، وحوله إلى مدرسة تعليمية من جهة وإلى مصنع لصنع التراث من جهة أخرى فهو النشاط والحفز والثور في مسرحياته، لذا كان يتأمل دائماً أن يخرج المتفرجون من مسرحياته إلى عالم المظاهرات والاحتجاجات لا إلى البيوت والاستسلام.

وعلى الرغم من أن المسرحية تنتهي بهذا الأسلوب وهو اللعب، إلا أن البعد الآخر هو المقصود، وهو أن الأشخاص لا يغيرون من واقع الحال شيئاً إن لم يكن، التغير على مستوى النظم والقواعد الذي تبنى عليه أنظمة الملوك والمجتمعات المدنية الحديثة. صحيح أن أبا عزة احتل موقع الملك وأخذ يمارس سلطاته ومسؤولياته إلا أن هذه الممارسة بقيت محكومة بالمزاج الشخصي، فهدفه الأول هو الانتقام من أساءوا له ولم يرفع عن هذا الأمر بصنته ملكاً ولم يلجأ إلى الأساليب التقليدية، فالمستويات الثلاثة التي رسم خطوطها ونوس وهي :

١- الملك بأدواته رأس الدولة والحاشية

٢- مركز الإسقاط (بيت أبي عزة)

٣- الحارجون عن الملك (زاهد وجيد)

حيث لم يحجج بالتوفيق بين هذه المستويات التي تداخلت ما بين بعضها الأمر الذي جعلها تتحجم بين بعضها البعض مشكلة المستوى الأخير، وهو مسرحية (الملك هو الملك) ومن هنا نجد أن ونوس أدخل إلى هذا النوع من الحكايات الشعبية حياة جديدة وفكراً جديداً وأضفى عليها أسلوباً فنياً يتوافق والمستوى الفكري في عصره. لذا لم يهضمه المؤرخون للمسرح العربي حقه فقال د. علي الراعي "ومسرحية الملك

هو الملك نعتير في رأيي أعذب ارتشافه ارتشفها كاتب عربي من إرث ألف ليلة وليلة وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية^(١).

وعلى الرغم من أن المسرحية تشكلت من ثلاثة مشاهد وكل مشهد كان يتميز بالوحدة المتكاملة على المستوى البنائي. إلا أن هذه المشاهد ارتبطت بعضها ببعض فوصلت إلى مستوى واحد أقرب ما يكون إلى المسرح الملحمي.

(١) علي الراعي - المسرح في الوطن العربي م. سلق ص ١٨٥-١٨٦
١٤٥

الفصل الثالث

توظيف الخطاب السياسي

في مسرح سعد الله ونوس

١ - تقييم:

يقول سعد الله ونوس: "مكتنا التأكيد بأن كل أدب مهما بدا لاهيا عن السياسة، لا مباليا بعمومها، هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسي، ذلك تقريبا قدر لا فكاك منه، ما دام الإنسان حيوانا سياسيا، -على حد تعبير أرسطو- فإن مواقفنا ومواقفه و تعبيراته عن نفسه، ومهما كانت هذه التعبيرات لا يمكن أن تخلو من بعد أو مغزى سياسي. وإذا نراجع ببعض التعمق التراث الإنساني في مختلف مراحل تطوره ونموه، منذ فجر الإنسانية، حتى الآن نجد أنه كان دائما يعبر عن الوضع السياسي في عصره".^(١)

وهذا المطلب يحتل جانبين إما أن يكون سببا في هدم النص الإبداعي، أو يكون سببا في نمائه ونجاحه، وهذا يعيدنا إلى قضية الالتزام في الأدب والالزام، وهذا الأخير هو الذي يؤدي إلى إسقاط الكاتب في مزالق خطيرة تكاد تؤدي بنصه إلى الفشل، والذي عبر عنه الدكتور عبد الرحيم مرشده بقوله: لقد حملنا على هذا القول، النتاجات الأدبية التي تأثرت عبر القرن الماضي، لاسيما النصف الثاني منه، بظروف استثنائية تعرضت لها الأمة العربية، منها تغلغل الفكر الاشتراكي والشيوعي إلى بنية التفكير لجيل المثقفين والمبدعين العرب، مما حلهم وغالبها عن غير وعي، على توظيف معتقداتهم وأفكارهم، عبر نصوصهم بحيث أصبح النص بوقا إعلاميا لهذا الفكر أو ذاك. و انزلقوا بالتالي إلى مسارب الخطابة والإنشائية فضصف أسلوبهم وابتعدوا عن معطيات الفن الأدبي".^(٢)

فالزام المبدع نفسه في زاوية محصورة يجعله يقع في عالم التصنيع، فينتقي الكلمات، وينتقي الموضوعات، والحركات والسكنات، مع إلقاء الإحساس الوجداني، ومسؤولية اللاوعي الإبداعي، وتفجير مكونات الأشياء حسب ما تقتضيه الحالة الإبداعية، فالحالة الإبداعية تحتاج إلى الإطلاق في كل شيء، في الفكر واللغة والأسلوب، وفلسفة الأشياء والخروج عن المألوف للوصول إلى نص إبداعي جميل، والزام المبدع باتجاه واحد هو تغيير غير محبب، وسيضطر المبدع إلى تركيب الكلمات

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة (ما من أدب غير سياسي) ص ٣٧٦

(٢) د عبد الرحيم مرشده، القضاء الروائي في الأردن، وزارة الثقافة، عمان ٢٠٠٢ ص ٨٩.

أو رصفها بصورة تبدو للرائي جميلة، لكنه إذا ما توغل فيها واستطرق مكوناتها سرعان ما يكشف عن سر هذا النص أو ذاك وحتما يحدد مدى نجاح هذا المبدع أو ذاك معتمدا على مقومات النص الإبداعية، فإذا ألزم المبدع يسقط كل ما بين يديه بفعل الإلجاء، وإذا كان التزام ذاتي لدى المبدع، بحيث يكون هذا الالتزام جزء من ذاتته وانفعالاته فإنه يصل إلى نص يتعدى التكلفة والصنعة إلى ما يسمى بالإبداع.

وسعد الله ونوس اتخذ من الالتزام منهجا، من خلال تبنيه مشروعه الثقافي المبني على قناعات ووعي بقضايا وطنه وأمته، فالتزامه بقضايا تاريخ أمته هو تمثيل لوجدان الأمة وقناعة كان يعيشها، لذا التحم مع التاريخ وتناوله ليس بالأسلوب المعتاد، بل طرحه بأسلوب الواحي، ولذا كان مطلبه أن نتعامل مع التاريخ بوعي وأن لا نأخذ كمسلمات نحمل معنى القداسة.

ومن جهة أخرى لم يتعد ونوس مسرحه عن المناهج العالمية، بل استحضر القديم لإيمانه بالقديم وهو مسرح الرواد واستفاد منها، لذا نجد يجمع ما بين المسرح التقليدي والملمحي.

وقد تطورت لفظة الالتزام بالإضافة إلى المعنى اللغوي، أفاض عليها معنى اصطلاحيا، جديدا، وهي أكثر ما تطلق اليوم في معرض الكلام على الفكر والأدب والفن، حيث نجد في مضامينها مشاركات وأحبة في القضايا الإنسانية الكبرى: السياسية والاجتماعية والفكرية، وليس الأمر مقتصر على المشاركة في هذه القضايا، وإنما يقوم الالتزام في الدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه المفكر أو الأديب أو الفنان فيها، وهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا. واستنادا من المفكر الملتزم، لأن يحافظ على التزامه دائما. ويتحمل كامل التبعات التي تترتب على هذا الالتزام^(١).

والتزام ونوس بقضايا أمته قاده إلى الالتزام في الوضع السياسي القائم، وخاصة أن القضية السياسية في الوطن العربي، هي من أهم القضايا التي تؤرق الإنسان، وذلك بسبب الظروف السياسية التي مر بها الوطن العربي منذ الخلافة العثمانية، و بعد ذلك مجيء الاستعمار، واستمرار كثير من الأنظمة الحكم بوسائل

(١) د.احمد ابو حاقه، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، ١٩٧٩ ط١، ص١٤

قمعية، فالديمقراطيات آخر المثال بالنسبة للإنسان العربي، وحرته من المتطلبات الأساسية، ولذلك كان لزاما على ونوس وغيره من المفكرين والمبدعين، محاولة الولوج إلى عالم هذه القضية، ولم يتأخر ونوس عن ذلك بل تمثلها خير تمثيل حتى غدت معلما ومفصلا في كثير من مسرحياته.

والمسرح السياسي، ظاهرة ليست جديدة فهي قدم تكوين المسرح في العالم المسرح اليوناني القديم هو مسرح سياسي لأنه توجه لكل فئات المجتمع آنذاك وعبر عن التناقضات الموجودة في ذلك العصر والتي فرضتها ظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية^(١).

وهل كان مسرح شكسبير غير سياسي ؟ فقد استطاع أن يمثّل الصراع بين الرأسمالية والإقطاع، وقد استفاد منها الشيوعيون وخاصة بعد نجاح ثورة ١٩١٧ حيث كانت الأمة سالدة، أو تحتاج فئة العمال إلى من يعلمهم ويوصل رسالة الحزب لهم، فكانت من أفضل الوسائل لإيصال هذه الرسالة، وبذلك يكون المسرح قد تحول من فئة البرجوازية إلى الفئات الشعبية على تعدد مستوياتها، وبوصول مبادئ الثورة التي تتسم بالعدالة والإصلاح إلى الفئات المستهدفة، ولذلك كان المسرح أفضل طريقة للوصول.

وهذا ما تحتاج كل المجتمعات التي تتعرض للانتهيار أو الانتقال من مرحلة إلى مرحلة، فمثلا احتاجت ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية وبعد انهيارها شعرت بأن المسرح لم يعد أداة للترفيه بل أصبح أداة للثورة الاجتماعية، وتحول بذلك عهد المسرح من فن يمتزج أحاسيس الناس إلى فن الاحتجاج الطامع إلى تغيير الإنسان، و الواقع المرير الذي عاشه المجتمع الألماني^(٢).

وهذا جاء نتيجة مخلفات الحرب، التي سادت على أثرها الرجعية، وتدهور الاقتصاد وتراجع التقدميون، لذا كان لزاما على هؤلاء الذين يكتبون المسرح أن يصبح المسرح واحة لتقود السياسة الرأسمالية، وبذلك نرى أن المسرح السياسي الحديث ارتبط بالمد الشيوعي والثورة التي انطلقت من العمال الكادحين المتطلعين إلى حياة أفضل، فارتبط هذا المسرح بالطبقات، فالطبقات المستغلة والمقهورة هي التي

(١) احمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السيمى، ص ١٣

ناضلت وحاولت الوقوف في وجه الطبقة المتسلطة و المستغلة في آن ولو أن محاذير هذا الأمر سبب إغفالا للجانب الفني، ومن خلال المبادئ الأولى للواقعية و أهمها أن الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرفق، وينبغي أن يؤدي هذه الوظيفة بطريقه موضوعية خالية من العواطف و النزعات الشخصية، و من هنا فعلى الراوي أن يدرس قبل أي شيء آخر مظهر الأشخاص و يسألهم و يحصن أجوبتهم و يتعرف على مساكنهم و يستجوب جيرانهم ثم يدون بعد ذلك حجة واضعاً حداً لتدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة، فيكون مثله الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد شخصياته و سلسله من الصور لمظاهرهم المتنوعة.

و يلاحظ (فان تيجم) أن الواقعية النظرية لم تطبق إلا على الحقيقة المبتذلة و العقلية الشعبية^(١). وهذا المبدأ يجب أن يكون من خلال وجهة نظر السياسيين الشيوعيين أولا و الطبقات العاملة ثانيا لأنهم يلتفون على هدف واحد وهو إبطال رسالة من الطبقات السياسية العليا إلى الطبقات المستهدفة الدنيا، إذ أن النص الأدبي لا يشمل غير هذه الواقعية حتى ولو انحط إلى درجة الاسفاف والسطحية و الخروج من مألوف الأدب، و لكن هذا يدخلنا مرة أخرى في قضية الالتزام التي تراوحت ما بين حرية الفرد و حرية المجتمع، والحاجيات الفردية والاجتماعية، فلم تعد حرية الإبداع و ليعته -التي أطلقها كانط- تحلب اللباب فقد أخذ يترسخ في المشهد الأدبي العربي فهم آخر للحرية و الضرورة و العمل الاجتماعي، فهم آخر فيه من الماركسية و من الحماية أيضا ما فيه، فثمة من يؤسس حرية المبدع على كون أبدعائه حاجة اجتماعية، و يربط هذه الحرية أيضا بالحرية الفردية للإنسان عامة. فالحرية ليست تلك الفوضوية المعنية بتحقيق الرغبات جميعها، الفوضوية التي تفضل الحرية على أية حفيقة و تجعلها متلقاً، هكذا ينبغي ذلك التناقض الزائف بين الحرية و الالتزام و تغدو الحرية دراية واعية بأبعاد الالتزام، هكذا يتخلص الالتزام من شوائبه، ويزداد وضوحاً، بمفهومه الإرادي، ومفهومه التكويني لا بمفهومه الأحادي^(٢) فارتباط الأدب بالواقعية الاشتراكية هو ارتباط سياسي و العلاقة ما بين الأدب و السياسية هو ارتباط خصب و

(١) د. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب بالقاهرة ٧٨ ص ١٤

(٢) نبيل سليمان، أسئلة الواقعية و الالتزام و دار ابن رشد، عمان ط ١٩٨٦ ص ٩٣

معقد، تحمل ثوب الصداقة اللدودة، فإن طغت السياسة على الأدب قتلته وأردته إلى الرءاء وإن طغى الأدب على السياسة لم يؤد النص الأدبي غرضه المنشود فالعلاقة دالمة الجدل و ساذجة دائما أن لم يكن الأديب واعيا ومدركا لكل هذه الأشياء. ليس للسياسة في الأدب أن تحضر بالمعنى التقني، فذلك ينفي الأديبية السياسية في الأدب، وتحضر بمعناها التاريخي، أي بما هي عليه من وعي وممارسة الحياة الاجتماعية إن الأدب بهذا المعنى هو ممارسة سياسية أيضا والأديب يمارس السياسة في انتاجه ولكن بأدواته، فضلا عن ممارسة لمواطنة في شتى أشكال التعبير الاجتماعي: النقابية أو الحزبية أو سراها. أو بأدوات أخرى غير أدبية^(١) وحقيقة أن الدراسات الحديثة تحاول أن تخفف من الصراع والخلة القائمة ما بين الأدب والسياسة، وتحولها إلى علاقة جدلية، كون الأدب يهتم بالتناقضات الاجتماعية وتشكل عنصرا مهما في الأدب، وليس ضروريا أن تؤدي هذه التناقضات إلى نجاح أي نص. فهي المصنر و هي القناة التي توصل الأديب إلى هدفه، و بموجب هذه العلاقة يتسع مصطلح السياسة ليشمل البناء الفوقي للمجتمع، بعد أن كان قسراً على بنية المجتمع الداخلية، ولكن المطلوب من الأديب أن يحسن اختيار قوالبه الفنية التي يصب فيها نتاجه حتى لا يتحول إلى واعظ أو مؤرخ خصوصاً الأديب المسرحي، لعلاقته المباشرة بالجمهور القلق والمتعب....^(٢) وللخروج من إشكالية المسرح السياسي، على المستويين الإبداعي و السلطوي تشكل ما يسمى بمسرح الإسقاط و الذي اتخذ من التخفي و التستر وراء الأبعاد الزمنية و المكانية للأحداث و الشخصيات مكاناً أميناً ، حيث انتشر هذا النوع من المسرح في الوطن العربي، وخاصة بعد أحداث مفصلية كهزيمة (١٩٦٧) التي أثرت تأثيراً مباشراً سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي و غيرها، فتركت كل الأثر في البيئات والأفراد. ولذا قال سعد الله ونوس^(٣) بعد (٦٧) كانت المعركة ملحمة بالنسبة للمسرح و علاقته بالسياسة، وكان واضحاً إن المسرح قد بوغت مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة الخامس من حزيران، وأنه قد تأخر كثيراً في الإجابة عن أسئلة ملحمة، لم يجد المسرح الوقت لمواجهة هذه الأسئلة و الإجابة عنها، بشكل صحيح، إلا غداة الحرب حين اكتشف أنه جزء من تضليل ثقافي كبير، لم يسمح للمواطن ولم يسمح لهذه البلاد بأن تكون مقآجاتها بالهزيمة

(١) نبيل سليمان، السلطة الواقعية و الالتزام، ص ٩٤.

(٢) صبحه علقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، ص ١٧.

أقل حدة^(١) وبدأت الأقلام تتخذ مواقعها لمواجهة هذه المزمنة فالشعراء قالوا كل شيء كمحمود درويش وسميح القاسم وهارون هاشم رشيد وسمي بعضهم بشعراء المقاومة، وغيرهم كثير وكذلك على مستوى الرواية والقصة غسان كنفاني وغالب هلسا و تيسير سبول وغيرهم ولم يكن المسرحيون بعيدون عن هذه المزمنة بل اقتصروا كثيراً وسخروا بناتهم إلى استيعاب الصدمة، فلم تكن النكبة سحراً وقع في لحظة واحدة، ولم تكن جراحاً للمستحيل، بل كان كل شيء يهيئ الأمة لهذه المزمنة التي جاءت بعد سقوط فلسطين سنة ١٩٤٨، وأخذ المسرحيون بعيدون هذا لعدة أسباب، منها الاقتصادية، والجهل والسلطات القمعية وغيرها، ومهما يكن من محاولات الكتاب فإنها تبقى رؤية واعية ومدركة لقضايا الأمة، فلم يستطع الأديب أن يقي خارج السرب، ففقد بعضهم ثغارب رائعة مثل سهيل إدريس، ويسرى الجندي، ورشاد رشدي، وعبد الماغوط (إضافة إلى سعد الله ونوس الذي يكمل أطراف القضية وكتب فيها خير كتابة).

ب - سعد الله ونوس والتحول

أصبح لوجود ونوس في فرنسا وقع خاص، فالحريرات التي يستشعرها والحركات الفكرية التي كانت ناشطة، وسهولة تواصله مع المجلات والمقالات، والأخبار والتعليقات السياسية، وخاصة بعد الحركة الطلابية الفرنسية الشهيرة عام ١٩٦٨ كل هذا حفز ونوس على تبني موقفاً وطنياً وقومياً يتوافق وأهداف قوميته، وقد جاءت نكسة فلسطين وشعر بالأمانة الملقاة عليه بما في أبناء جيله وبهذا الصدد يقول تحت عنوان الحلم يتداعى منذ منتصف الستينات بدأت بيني وبين اللغة هلاكة إشكالية ما كان بوسعي أن أتيناها بوضوح في تلك الفترة، كنت استشعرها حدساً أو عبر ومضات خاطفة .

لكن حين تقوض بناؤنا الرملي صباح الخامس من حزيران أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرمس وكثيف، يمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير لأن اكشف في الكلمة، أي في الكتابة، شهادة على انهيار

(١) سعد الله ونوس، البيئات المجموعة الكاملة ص ٨٩

الواقع وفعلًا فضالياً مباشراً، بتعبير أدق كنت أطمح إلى إيجاز (الكلمة - الفعل) التي يتلزم ويندغم في سياقها، حلم الثورة وفعل الثورة معاً. لم يكن دور الشاهد وحده يستوجب حدود الفعلية التي أتوخاها، لكن المتناضل الذي أريد أن أكونه ليس في النهاية سوى كاتب فعله الكلمات^(١) تلك هي الإشكالية التي واجهت ونوس، ولذا واجهته التساؤلات لماذا نكتب، فالدور الإيجازي الذي يجب أن يكون في الحروب نجده على العكس من ذلك في حرب حزيران حيث كان للكلمات فيها دوراً سلبياً، من خلال البيانات التي تطلق، والشعارات والتصريحات، والمهارات الإذاعية، ولذا كان لزاماً على ونوس أن يكتب بما يحس وفعلًا كتب حفلة سمر من أجل ٥ حزيران^(٢) فيقول إنما أردت التعبير عن استحاله الكتابة، وخواه الكلمات، وفي الواقع ما فائدة الكلمات حين يكون وما نحتاجه هو الفعل، الذي ينقلنا من دجل الكلمات وعفونتها التي فاضت رافحتها في قيظ الهزيمة، ما فائدة الكلمات إن لم يندغم فيها الفعل و يكونها^(٣) وبقي الهاجس يراود ونوس ويحاول أن يخلق الجديد لذا جاء بفكرة التيسيس، والتيسيس هنا يختلف عن المسرح السياسي، فطرح القضايا السياسية في المسرح بشئ أنواعها شريطة أن لا يغطي على الجانب الفني أمر مرغوب فيه ولكن ارتأى ونوس أن المسرح السياسي بقوله لا بد أن نواجه المسرح السياسي من خلال معايير سياسية، مدى تقديمه هذا العمل وحمقه في طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول، أو مدى سطحية المعالجة ونفاستها، وبالتالي نكرس ما هو متخلف في الوعي السياسي السائد، اكتشفت إذن أن مجرد تعميم الفكرة التي تقول بأن كل مسرح سياسي هي خطوة أولى وليست كافية^(٤) ما الذي أراده سعد الله ونوس من خلال مقولته الأخيرة وليست كافية ؟ هل هو الذي طرح من خلال مفهومه للتيسيس يتحدد مفهومه للتيسيس من زاويتين متكاملتين، الأولى فكرية وتعني، إننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوايتها العميقة وعلاقتها بالترابط والمشاركة، داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وإننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقديمي لحل هذه المشكلة، إذن بالتيسيس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي، أنه المسرح الذي يحمل مضموناً سياسياً تقديمياً. ومن نافل القول أن

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ج ص ٢٣٧

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة ج ٣ ص ١٣٨

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ٢ ص ٩١ م. د

الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية ، لأن الطبقة الحاكمة مسيسة^(١).

فالطموح الذي كان يتطلع إليه ونوس إذن ليس المسرح السياسي الذي يطرح القضايا السياسية كما هي عليه المسارح العالمية فقط بل اتجه أيضا بهذه القضية توجهه إلى التاريخ أي أنه حاول أن يوظف الوعي، فلم تعد أخلاق العرفان على خشبات المسارح كافية، ولم يعد نقد الحكام كافيا، ولم تعد قضية المسرح، بل أراد أن يتدع مسرح التسييس كما يصير على تسميته و تميزه عن المسرح السياسي المعروف، لأن مسرحه لا يقوم على طرح القضايا السياسية وإنما يعتمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي من المفترض أن يتوجه إليها مع ضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية^(٢) إذن سعد الله ونوس يحدد مفهومه من خلال زاويتين الأولى فكرية تقوم على طرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة و علاقاتها المترابطة و المتشابكة، أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس؛ فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي، إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، و أن ذالقة مجزية، وأن وسائله التمييزية تزيّف وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف، إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة لا يوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا^(٣).

ومن خلال مقدمته هذه يكون قد حدد ثلاثة محاور يجب أن تتوفر في مسرح التسييس وهي:

١. الأسلوب الفني الذي يوصل الفكرة بأريحية.

٢. القضايا المتقاة بوعي وفهم.

٣. الجمهور وبعده ونوس أهم هذه العناصر.

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ٣ ص ٩١ م ٥.

(٢) صبيحة هلقم، المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م ص ٢٢.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة ٣ ص ٢٢.

وقد يكتمل المسرح من خلال وجود الممثلين والمخرجين، وعند غياب أحد هذه العناصر يسقط المسرح، لكن الإضافة الجذيلة التي أرادها من خلال العناصر السابقة هي التي تعطي المسرح بعداً أيديولوجياً ووظيفة وأهمية، وقد يكون أقرب إلى التعليمية منها إلى التسلية، كما أنه أكد على دور المتفرج وأخرجه من سلبية التي اتصف بها وجعل له دوراً حتى في الأداء المسرحي، هذا على مستوى التمثيل، أما على مستوى النقد فطلب منه أن يكون له وجوداً ويعي دوره اتجاه أي عرض مسرحي، فالمسرح موجه إليه بالأصل ويستهدفه، لذا ينبغي عليه أن يأخذ مكانته الحقيقية، لأنه من خلال موقفه هذا يحدد أهمية وقيمة المسرح من خلال وعيه وإدراكه لكافة القضايا المطروقة والمطروحة^١ وبذلك فقط يمكن أن تتساقط كثيراً من التفاهات والأكاذيب ويصبح المسرح نشاطاً اجتماعياً وثقافياً فعالاً يجمع الخشبة والعائلة في علاقة جذلية وثيقة وغنية^(١).

كما أراد للمسرح أن يكون النبوءة السليمة والصالحة لتنمية مفهوم الحوار البناء، وخاصة أن العالم العربي يفترق لهذه الخاصية، كون الحوار هو سمة للديمقراطية والديمقراطيات معدومة في هذه البلاد، لذا أراد التسلل بطريقة ذكية ومن خلال المسرح لتنمية هذا الجانب فيقول كنت أمل دائماً، ومنذ كتابتي لها أن تكون مشروها متكاملة . لكنني حتى الآن لم أر أي تكامل، كما رأيت تكراراً لما هو مشروع وحتى عندما اقترحت بضعة حوادث للمفهم لا تأخذ سياقها، إلا إذا تمت وتعمقت واتسعت بين ليلة وأخرى، عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوادث تؤخذ حرفياً، وتكرر على إنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المفهم^(٢) فهو صاحب مشروع ثقافي يتطلع إلى مجتمع واع ومدرك لكل قضاياها، ولذا الوعي والثقافة يحتاجان إلى أسلوب خاص من التواصل وهذا الذي نسميه لغة الحوار أو أسلوب الحوار المبني على احترام الرأي والرأي الآخر. فأراد أن يخلق من الأجواء المسرحية هذا الجانب، فيرفض سلبية المتفرج ولا يقبل المتفرج أن يكون طالباً في المرحلة الأساسية أمام معلمه، فهو يرفض السلطة بكافة أشكالها وخاصة السلطة التي تسلب الإنسان حريته، وإذا كانت السلطة تلعب دوراً رئيسياً في تقليل فعالية المتفرج العربي، فإن للمسرح التقليدي السابق أثراً

(١) سعد الله ونوس، المجموعة ٣٤ ص ٣٩.

(٢) نبيل الحفار، حوار مع ونوس، الأعمال الكاملة ج ٣ ص ٩٩.

واضحاً، إذ اعتاد المتفرج الجلوس لساعات طوال أمام الحشبة يستمع ويشاهد ما يدور فيها من حكايات تثير مشاعره وأحاسيسه دون مشاركة وغاطبة لعقله وأنكاره، فيتعين عليه التصفيق في ختام المسرحية، لذلك كان تسييس المسرح صدمة له ولأقرانه الذين ابتلعوا ألسنتهم دهشة وخوفاً من عيون السلطة ورقابها التي تطاولت على نص المسرح ذاته^(١) ولم يحاول الخروج من دائرة السياسة سواء كانت السلطة أم غيرها بل بقي في داخلها وتمثلها في الكثير من مسرحياته حتى أن بعض هذه المسرحيات كانت صريحة وواضحة مثل، مسرحية (الملك هو الملك) و(مغامرة رأس المملوك جابر)، و(الفيل يملك الزمان)، وكذلك مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) وغيرها التي تتغلى عن السياسة بطريقة أو بأخرى.

ولو أنه أراد في البداية تغييراً سريعاً لدى الإنسان العربي متمثلاً بالمتفرج، إلا أنه لم يجد هذا المطلب، ولذا حاول أن يتوسع في أعماله المسرحية وخاصة في الفترة الأخيرة من حياته كمسرحيات، الاغتصاب، ومنمنمات تاريخية وملحمة السراب وغيرها وهذا ما دعاه إلى التراجع خطوة للخلف في مطلبه إحداث التغيير السريع، فيقول: «إن فاعلية المسرح في تقديرنا الآن هي بالضبط ألا يشغل نفسه في التغيير الثوري السريع وأن يكون وسيلة معرفية توسع أفق المتفرج معرفياً»^(٢).

لقد تحول من المطلوب الثوري السريع إلى المطلوب المعرفي البطيء فهذه النظرة الجديدة تتناسب مع مشروعه الثقافي المطلوب وهذا ما أثر في عطائه المسرحي وجعله يتوقف عن الكتابة لمدة عشر سنوات وربما هناك أسباب أخرى، فالتحول عند ونوس تجاه السلطة من مبدأ تغيير السلطة أولاً، ومن ثم تغيير المجتمع، مبدأ لم يجد وقماً، ويحتاج إلى قوة وقدرات خارقة ولذا اتجه إلى التغيير البطيء من خلال الوعي الفكري وفي هذا يقول ونوس: «حين أنظر إلى الظروف الموضوعية التي نميش فيها والتي أشرت إليها أكثر من مرة خلال هذا الحوار، فإنني أعتقد أن المسرح لا يستطيع أن يكون عامل تغيير فوري وراهن، وأن على المسرح في هذه الحالة أن يتواضع ويتخلى عن أوهامه بفعالية سياسية مباشرة، وأن يتلوج في إطار هذه الحركة التنويرية العامة التي يمكن أن تكون هي ملائمتنا، وأن تكون أفق التغيير الذي يمكن أن ينال حياتنا كلها،

(١) صيغة علاقة المسرح السياسي عند سعد الله ونوس، م. س. ٤ ص ٢٥.

(٢) ونوس، بيانات الأعمال الكاملة مج ٣ ص ١١٥.

ففاعلية المسرح الآن ليس أن ينتج ثورة أو أن يغير حركة التاريخ، هناك بعض المراحل الهامة في تاريخ الإنسانية، هي بالأصل مراحل ثورية، وفي منظور هذه المراحل تبدو التعبيرات الأدبية وبالذات المسرحية وكأنها أكثر فاعلية، إنها تبدو كجزء عضوي وإيجابي من ذلك المناخ الثوري الذي يسود تلك المرحلة من مراحل التاريخ، لكن صمًا وفعلاً. المسرح يستطيع أن ينتج ثورة، ولا يستطيع أن يغير التاريخ بشكل فوري وراهن^(١)

و لكنه يساعد على فهم القضايا المختلفة في سبيل الوصول إلى القضايا السياسية بأنواعها ولذا فإننا لا نستطيع التركيز فيه إلا على قضيتين توجه إليهما ونوس بصورة واضحة، الأمر الذي لا نستطيع أن تجاهل هذه القضايا وهي :

١ - قضية السلطة :

وولوج ونوس إلى هذه القضية انطلاقاً من إيمانه الأكيد برأس الدولة ومركزية السلطة وفوتها في تغيير الوجود، فالسلطة هي القدرة على التغيير وهي التي تملك الإدارة وتطبيقها في مجتمعاتنا وهي الهاجس الذي يلاحظه في كل أعماله الإبداعية، ويأتي ذلك من انطلاقه من القاعدة التغيرية للمجتمع، فالسلطة هي القدرة وهي التي يجب أن تعمل للتغيير، وهي التي تملك الوسائل اللازمة لتقديم المجتمع، فالسلطة هي المسؤولة أولاً وآخرها، وبهذا تكون احتلت موقع العامة من الناس، وهم المنفردون في دائرة المسرح، فهؤلاء من الواجب أن تكون هذه القدرات بأيديهم لكنهم مغلوبون ومستلبو الإرادة والقدرة على التغيير. فالسلطة هي (السلط والسيطرة والتمكن)^(٢) وقد وعى ونوس قيمة هذا الجانب الفكري منذ طلته الأولى على المسرح، ولا غرابة في ذلك فنشأة المسرح العالمي كله متأثر بالسياسة ولم يأت تأثر اليونان بالسياسة من فراغ ولذلك يكاد يتفق مؤرخو علم السياسة، كما كانوا أول من نهج المعرفة الإنسانية في أوروبا والشرق الأدنى، إن لم يكن في العالم كله فاليونان القديمة هي أم الحضارات الأوروبية وسيدتها، وقد أضفت عليها طابعها الغالب، وهو طابع العلم، واليونان القديمة إلى حد ما ابنة حضارات الشرق الأدنى القديمة....^(٣) ونظراً لتطور هذا

(١) ونوس، بيانات المسرح، الأعمال الكاملة مج ٢ ص ١١٥.

(٢) لسان العرب، ابن منظور.

(٣) حسن مصعب، علم السياسة، دار العلم للملايين، ١٩٧٩ ط ٦ بيروت ص ٦٨.

الجانب الفكري فقد اقتحم العلوم الإبداعية وخاصة المسرح ، فالمسرح اليوناني يقوم على السياسة لأن إيصال هذه الأفكار بحاجة إلى حجة وإقناع، وقدرة فائقة على إيصال المعلومات، والمسرح يخلط ما بين الواقع والخيال ويوصل المعلومات بأسلوب مبسط ومقبول، إلى الجمهور وكان لونيوس منهجية قريبة من هؤلاء، وخاصة أن نونس كان له الفضل في خلق مسرح التيسيس الذي تبني القضايا السياسية والسلطة جزء من هذه السياسة، لكنها اتخذت أبعادا مختلفة في المسرحيات وهو الذي أراد أن يجعل من العقل مادته الأولى على مستوى التغيير. فيقول : أننا لا نضع مسرحا لكي نثبت فقط إننا لاحقون بركب المدينة وإننا نعرف المسرح كسوانا... إننا نضع مسرحا لأننا نريد تغيير وتطوير عقلية، وتعمق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا^(١).

وهذه النظرة تنسجم مع مشروعه الثقافي الذي حاول من خلاله تفجير كوامن الإنسان العربي وخلق الوعي لديه على جميع المستويات، وقد نادى بهذا الوعي غير ونوس كثيرون حيث الإحساس بالمسؤولية كانت كبيرة وخاصة من الخطر الصهيوني القادم فأول ما اتفقوا عليه أن الخطر الصهيوني، ليس بالخطر الذي يقف عند حده الحاضر وأن هذه التكة ليست الوحيدة التي ينتظرها العرب، إن ظلوا على ما هم عليه من تفكك وتخاذل، وأسلوب حقيق في التفكير، وقد حسم كل منهم - طرقة- هذا الخطر وأولاء الإلتفاتية العظيمة، وإن كان يحسن الأخذ برأي الأستاذ زريق وهو أن هذه الناحية على وفرة ما كتب فيها الكاتيون، وأفاض فيها المفكرون لا تزال بحاجة إلى مزيد من الكتابة، وكثير من الإفاضة لتجسم لكل من الأمة هذا الخطر على ذاته وكيانه الخاص^(٢).

ومحاولات هؤلاء الكتاب والمفكرين تنطلق من قناعتهم بأن الإنسان العربي فيه بذور خير قابلة للنمو ولذا لا بد من المحاولة و الأخذ بأيدي هذا الإنسان وعلى جميع المستويات. ومن هنا بدأ العمل سواء في مواجهة السلطة أو مواجهة الإشكاليات الاجتماعية الأخرى.

(١) سعد الله ونوس، بيانات للمسرح العربي، المجموعة ج ٢ ص ٣.

(٢) عباس عبد الحليم عباس، في السياسة و الأدب، ج ٢ دائرة الثقافة والفنون، عمان ص ٢٤

ب - قضية فلسطين :

المحور الذي أصبح يتركز حوله الإنسان العربي وبجميع مستوياته هو قضية فلسطين، هذه الظاهرة التي شغلت الإنسان العربي وغير العربي لسنوات طويلة خلقت منه إنساناً غير عادي، فالثورة في فكره وجسده وحواسه، فأصبحت الكلمة تأخذ بعد الثورة، والمهمة معنى الانفجار والحركة معنى الغضب. فالإنسان تحول إلى كائن غريب يشعر بغرته في هذا الوجود من خلال تساؤلات يطرحها على نفسه، لماذا أنا الإنسان العربي يلاحقني القهر، فتسلب أرضي، وتسمم لقمة خبزي، وتصادر حريتي، ولا أحد يمسح دمي....؟ لقد طال توقف ونوم عن الكتابة بعد مسرحية (الملك هو الملك) ليعود لنا مسرحية (الاغتصاب)، فالقضية الفلسطينية كانت تشكل له جوهر البنيان الفكري، وجوهر الإحساس القومي وأصبحت تشكل جوهر الإبداع المسرحي، 'إنها كانت قضية جوهرية طوال نصف قرن ومضى ومستظل كذلك نصف قرن آخر....' (١) ويذهب جواد الأسدي إلى أكثر من ذلك فيقول: ليس هناك اتفاق كلي على فلسطين وكما ننشد الحب نحو ظلال أصابعنا تكررت فلسطين في القلب وحوله، نعم كلهم مأخوذين بالنشيد الوجداني والترنيلي إليها، نكتب القصيدة ثم نلاحقها، ونسبح ظلها في كل رمشة عين. كل منا يسحبها نحوه بالدرجة التي يريد ضمها إليه، نمرقها من حيث يحشها، نحن نمرق الموضوع الفلسطيني. لأننا لا نسمع أن يقرأ بشكل مخالف، يجب أن يبقى الموضوع الفلسطيني معلقاً في السماء. ملفاته مغلقة والأسرار الربائية تكثف وإذا ما حاولنا إنزاله فلا بد من وضعه على طبق من البطولة والخطاروق. إن الاختلاف حول الموضوع الفلسطيني، ممنوع، نحن أمة لا تحب الانحراف في زوايا النظر، عقل امتنا أحادي، وهم ضد التعدد والتعددية، والحرمة والحرام، الحرمات انتقلت إلى العقل الثقافي العربي، حيث تم استبدال مفردة خلاف بالشطب والجندل والتكبير، والتحرر من كابوس الفهم الواحد !! هذه هي وجهة نظر سعد الله ونوس بالصراع الفلسطيني العربي الإسرائيلي.... (٢)

هذا وقد حدد اتجاهه (ونوس) في التعامل مع القضية الفلسطينية في اتجاه واحد وهو المستوى السياسي ولا يقبل أن يدخل عنصر الدين مثلاً لأن الخسارة من وجهة

(١) أحمد نجم، الاغتصاب بين الكتاب والقارئ، مجلة الهدف، ع ١٢-١١ دمشق ١٩٩١ ص ٣٧.

(٢) د. جواد ابدي، المسرح والفلسطيني الذي فينا، دائرة الثقافة دمشق الاهالي دمشق ٩٢ ط ١ ص ١٠٤

وسط الهرم السلطوي: الذي يمثله الشرطي فهو المقهور من جهة السلطة العليا (السيد) وهو القاهر والمتجبر والمتحكم بما يحمله من أنظمة وقوانين ضد الفئات الدنيا من المجتمع و الذي لا يجد مناصاً من استخدام السلطة والعصى لكل من يخرج عن القوانين والأنظمة، والذي يمثل قاعدة الهرم ويحاول أن يفرض سيطرة وسلطة ولو على أقل الأشياء في المجتمع.

ونجد أن مراحل إظهار السلطة بمستوياتها المذكورة تظهر بصورة مقلوبة حيث تبدأ سلطة المتسول وتنتهي بسلطة السيد... فالتسول يحاول السيطرة على الموقف بداية، فهو الوحيد في هذه المدينة، وهو الوحيد الذي يسيطر على الأرضية، وهو الوحيد الذي بإمكانه أن يعمل أي شيء، وهذا يتأثر من خلال اللوحة التي رسمها الكاتب في بداية مسرحيته حيث يقول: "الوقت صباح أحد الأيام الجمدة، خلال فترة اشتد فيها الزمهرير، وقسا على الرصيف جوار سور الحديقة، وعلى مقربة من بابها الحديدي، رجلا متسولا - لما تنبىء ثياب- يكون على نفسه موصراً، وأستانه تصطك بشكل يكاد يكون هزلياً وجهه أزرق كان ظل الموت يطوقه، وإلى جانبه ثمة رجل آخر مطبق العينين، مكشر النم قليلاً، لونه أزرق ضارب إلى الصفرة، ويبدو بالنسبة للمتفرجين كهيكمل خشبي ملطخ بالرمل والزيت، كأنه تقياء بحر مشتمز..."^(١)

فمن هذه اللوحة نلاحظ سيطرة المتسول على كل الأجواء أو هكذا أراد الكاتب أن يقول لنا بأن كل شيء إما ميت أو على وشك الموت، إلا هذا المتسول الذي يترقب نهاية عظيمة يسيطر من خلالها على كل شيء فالثوران، والهرتان وهذا الذي لفظته الأمواج إما ميتاً أو على وشك الموت، ويحاول هذا المتسول الخلاص من هذا الرجل الضعيف واقتلاع أنفه، يريد أن يخلص منه بأسرع وقت ممكن، ويحاول هذا المتسول أن يفرضها على غيره حتى ولو على الأموات وهذه طبيعة البشر، الاستفادة من المكونات البيئية إلى أعلى درجة ممكنة، حتى لو كان من قميص على جثة ملقاة على الرصيف.

إلا أن هذه السلطة سرعان ما تتهدد وتظهر سلطة أخرى وهي سلطة وسط الهرم والتي يمثّلها الشرطي، الذي يمارس السلطة فور ظهوره على المسرح ومن خلال أول كلمة ينطقها "لا... لا... لا تعرفان أن النرم على الأرضية ممنوع...؟" (يوحنا) هذا

(١) ونوس، مج ١ ص ٢٩١.

البرد اللثيم! قد تنغاضى أحيانا ولكن ينبغي ألا تعتمد كثيرا على تساهلنا، ياله من طقس غريب! والرايو يقول أن درجة الحرارة ستدنى أيضا...^(١) لقد انتهت سلطة المتسول فور ظهور السلطة الثانية وهو الشرطي الذي بدأ بتطبيق القوانين والأنظمة بقوله (منوع) وهذه الكلمة تعني وجود الأنظمة والقوانين والالتزام بها واجب، ولا يجوز الخروج عليها ولذا عبر عنها بكلمة ممنوع، إلا أن هذا الشرطي لم يكن حادا جدا وهذا يتبعه الكاتب وهو أسلوب التدرج في إظهار السلطة، صحيح أنه قال ممنوع لكن أوجد المبرر فوراً - قد تنغاضى أحيانا - ملقيا اللوم على البرد وهو واع من اختلاف المبررات لغاية في نفس الكاتب . كما أن هذه السلطة وهي الوسطى اتسمت بمراعاة بعض الظروف الإنسانية، لذا دخل هذا الشرطي بمحاور لطيف مع المتسول لشعوره بالظلم من قبل السلطة التي فوقه ولشعوره بالمسؤولية في تطبيق القوانين والأنظمة، ولذا يحاول الشرطي أن يتخذ موقفاً وسطياً، وهو أيضاً موقف سياسي لجأ إليه ونوس لإظهار مدى الظلم الذي تعانيه الشعوب من خلال السلطات المختلفة، وهذا ما ستظهره فيما بعد، ويستمر الحوار ما بين المتسول والشرطي إلى درجة أن المتلقي يحسبهما على وفاق تام أو أصدقاء، فالمتسول يحاول أن ينصح الشرطي بلغته اللينة... لو أنك... لو أنك... لكن هذا الحوار يتخلله باطن غير نقي ويخفي في ثناياه نقمة أو قهراً غير ظاهر مثلاً: المتسول : لا شك أنك تمتعت بنوم هانئ تحت الأغطية السمكية (يحاول أن يضحك، فتظهر بسمه مخنوقة بنفسجية لا معنى لها) إلا الملامح الجميلة لا تترك في الأماكن الدافئة...^(٢)

فهو يعبر عن شيء يفقدته، بينما يمضي سحابة يوم على الأرصفة وتحته البرد وحرارة الشمس، ويفتقد ما يلتزم ابن الشرطي من دفء الفراش ورغد العيش، صورتان متقابلتان إلى جانب إظهار عصى السلطة أيضاً عصى الفقر والجوع والفريسة، فهذا المتسول يترقب ذلك الرجل ليموت ويخلف عنه قميصه كي يدفنه، تجرد الطرف الآخر بثقل بالملابس والأغطية والطعام والشراب.

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج ١، م. ١٠١، ص ٢٩٢.

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، مج ١ ص ٢٩٣.

وعلى الرغم من هذا الحوار الهادئ واسترسال الشرطي بإظهار إنسانيته لكن يتوقف فجأة لإظهار الصورة العكسية ويبرز السلطة في بذاته وعلى عياف، فهي أشبه بلحظة البقطة أو التثبيته من شيء قد غفل عنه.

الشرطي: (متنبهاً) والآن ... كفى مراوغة لا تجبراتي على اللجوء إلى الشدة، أبقت زميلك وانصرف^(١)

أخذ الشرطي يظهر صلاته وشدة في الوقت الذي كان يحاول إظهار إنسانيته بكل معناها، إلا أن التصور الداخلي المبني على السلطة والظهور وإنبات الذات يبقى موجوداً وقابلاً في أية لحظة، فهي لحظات الموت وشعور الجميع بكبر المأساة وانشغال المسؤول حتى الشرطي بكيفية التخلص من جثة الميت تبرز صفة السلطة لدى الشرطي مرة أخرى حينما يقول:

ليحرقك الشيطان. لو كان الطرف ملائماً لعلمتك قبضتي أجود الحكم...^(٢) وعلى الطرف الآخر يظهر المتسول أعلى درجات التهاون والذل والتخللان بقوله كو فعلت، لن يكون بوسعي الاحتجاج^(٣).

وتنتهي سلطة الشرطي عند إهانة المتسول وإظهار قوة هذا الشرطي من خلال ما منحه القانون من قوة ووجود فهو لا يملك أكثر من تطبيق سقف القانون والتعليقات حتى لو كانت تتعارض مع كل الظروف الإنسانية والبشرية، إلا أن دور هذه السلطة الوسطى ينتهي بمجرد ظهور السلطة العليا وهي التي تمثل قمة الهرم.

وتختلف لغة الخطاب من الشرطي إلى المتسول إلى السيد فالكلمة الأولى التي أطلقها الشرطي للمتسول... لا.. لا.. ممنوع، بينما الكلمة الأولى التي أطلقها الشرطي لذلك السيد هي: "أسعد الله صباحك ياسيدي"^(٤).

وهنا تبدأ الممارسات السلطوية على لسان السيد لسلطة الشرطي تنتهي ويبدأ دوره الشبيه بدور المتسول بعد ظهور الشرطي، ففي الوقت الذي يعد فيه الشرطي

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة مج ١ ص ٢٩٤.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة مج ١ ص ٢٩٦.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، مج ١ ص ٢٩٦.

(٤) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، مج ١ ص ٢٩٩.

حلقة وصل ما بين السلطة العليا وعامة الناس فإن السيد يمثل تلك السلطة التي ينبغي على الشرطي من خلالها توفير الراحة والحماية والعناية له، وقد أظهر السيد احتقاره للإنسان من خلال ثلاثة مستويات:

١- نظرة السيد للإنسان العادي: وهو ما أظهره من خلال عملية شرائه للجنة وحقه في التعرف فيها بالطريقة التي يراها مناسبة.

٢- نظرة السيد للإنسان من خلال الكلب، الذي جعل من الجشة طعاماً لكلبه وهو ينجح، فهؤلاء السادة جعلوا من لحوم البشر طعاماً حتى لهذه الكلاب.

٣- نظرة السيد للإنسان من خلال القوانين أن القانون على أي حال لا يمنعني من شرائه، أليس كذلك يا شرطي^(١).

ومارس السيد صلاحياته وسلطاته على الرغم من محاولة الشرطي اشمسزاه وإظهار قرنه وعدم رضاه عما يحدث، لا بل يحاول الشرطي على الرغم من ذلك عدم إثارته وإغضابه السلطة العليا ولا يستطيع الإنسان الخروج عن هذه السلطة وهو اتقاء صعل أراد الكاتب أن يركز عليه ويظهره، من خلال الحوار:

السيد: القانون لا يبالي بالصدقة أليس كذلك يا شرطي؟

الشرطي: (كالصدي) نعم يا سيدي القانون لا يبالي بالصدقة

المتسول: (كالصدي) حقاً القانون لا يبالي بالصدقة^(٢)

ويبقى الكلب يطالب بحقه ويواصل النباح فالجشة أيضاً من حقه، كما تظهر شرارة المأساة حينما يعرض المتسول نفسه على السيد لعله يشتريه، لكن السيد يرفض ذلك فهو ليس بحاجة إلى الأحياء.

وتبقى هذه المسرحية تمثل الاشتراكية العلمية التي تطمح لتقويض أركان النظام الطبقي^(٣).

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، م. ١ ص ٣٠١.

(٢) صبيحة علقم م. ص ٤٦.

والمستويات الثلاث مثلت السلطات الثلاث وهي دلالة واضحة للنظام الطبقي الذي كان سائلاً وحاول عايرته كل المفكرين وونوس أحد هؤلاء.

مسرحية مأساة بائع النجس

حاول ونوس إظهار معادلة متضادة في هذه المسرحية، فيها طرفان للعبة:
الأولى: الشعب والإنسان المغلوب على أمره والذي مثله خضور.
الأخرى: السلطة التي اتخذت من صفات التجبر والقهر وسلب حقوق الآخرين منهجاً والتي مثلها حسن بأدواره المتعددة.
ومن خلال بداية المسرحية التي تقول:

أجلوقة: في ساحة عامة تدور الحكايا، ساحة تحددها أعمدة من الناس، الناس الذين كانوا، والذين ليسوا الآن، لا نطلبوا التفاصيل الكثيرة، فنحن مثلكم، الخوف يلجمنا، والريبة منهجنا، يقال: لا ينفع الحذر عند القدر... أما الآن بافعة مدن الأقدار التافهة!... فما نحن بعد إلا تماثيل في الساحة نحن الناس الذين كانوا والذين ليسوا الآن!...

نجد أن هناك عدة عناصر حددها الكاتب منذ بداية مسرحيته وهي:
الساحة: التي تمثل الوطن العربي على المستويين الإقليمي والعام.
الحكاياء: التاريخ الذي مرّ على الإنسان العربي.
الأعمدة والتماثيل: الناس الذين وصلوا إلى مرحلة التجمد والموت.
الخوف: وهو مخرجات السلطات العربية.

هذه الأركان الأربعة التي جعلها ونوس محطات في المسرحية تدل على أن المعركة تدور رحاها لكنها معركة من نوع آخر، لا تحتاج إلى السلاح الأبيض أو المذافع والطائرات، وإنما أدواتها الخديعة، والخوف، والتجويع من جهة والسلطة التي أوجدت هذه الأشياء من جهة أخرى.

فخضور بائع النجس الذي يحول أطراف القرية كل يوم عشر مرات ليبيع ببعض الدراهم ليؤمن الخبز لعائلته هو مخرجات هذه الأنظمة الظالمة التي لا تحارل توفير ولو أقل الأشياء إلى شعوبها، فاللغة ما بين السلطة وخضور تختلف فمثلاً:
حسن: (باسماً بيساطة) لا يا جاري، هل نسينا؟ وأما بنعمة ريك فحدث

حضور: حقاً ولكن المشكلة كامنة في الأوصياء على نعم الرب .

فالسطة لا ترى من الدنيا إلا جانباً واحداً وهو النعم التي يتمتعون بها فهم لا يرون من التوافد ماذا يجري خارج أبوابهم، لم يتبعوا في الحصول على لقم العيش ولم يتأملوا على الأرصفة والطرقات، كل شيء مهيب ولذا فهم لا يتحدثون إلا بلغة (وأما بنعمة ربك فحدث).

وعلى الطرف الآخر نجد لغة حضور وهو الإنسان الفقير، الجائع، المتعب الذي لا يكاد يسمح قطرة من العرق حتى تنزل بدلاً منها، والذي أصبح في نهاية الأمر عبارة عن أصمدة، أو تمثال في هذه المجتمعات، فهم لا يطلبون من الدنيا إلا لقمة الخبز والمأوى ورغم ذلك يتعرضون إلى كثير من المآسي.

لذا هم بنظره أوصياء ولكن غير مؤتمنين على هذه الأمانة والنتيجة كانت كما رأينا عند حضور.

إن الخوف الذي كان يلاحق حضور يجعله في حذر شديد من سماع أي شيء أو الحديث في أي شيء، فهو يظهر بأنه سعيد لكن هذه السعادة ليس مصدرها رشد العيش بل الولد الذي اغتبت له امرأته، لكنه يعود ليقول:

حضور: (ماخوذاً) ربما... حين أطوف المدينة كلها طولاً وعرضاً دون أن أبيع إلا القليل مما أحمل تنقبض نفسي بمرارة وخيبة^(١)

لقد عبر حضور أخيراً ولكن ليست بالصورة التي يريدنا المخبر (حسن) فهذا الأخير يريد الإيقاع بذلك الإنسان المسكين، فيجره إلى المآزق "لا حسن: وعندئذ... لا ريب إنك تفكر، انهم السبب الفعلي للكساد^(٢)

(حضور: من...؟

حسن: أحياناً

حضور: مرة أخرى! والله أنني لا أفكر بهم مطلقاً
حسن: (هامساً باهتمام) ليسوا إلا عصاة أذال^(٣)

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة: ج ١ ص ٢٢٩.

(٢) ونوس: مج ١ ص ٢٤٢.

وهكذا يستدرج حسن خضور فيوقعه في المصيدة فيجره إلى السجن لكن المخبر لم يتوقف عند هذه الحالة بل يحاول أن يحسر خضور مرة أخرى ولكن هذه المرة بصورة أخرى يغير اسمه إلى (حسين) في المنظر الثاني فيحاول إخفاء نفسه على اعتباره إنسان آخر لكنه يشبه جاره الأول حسن ويدور المشهد كما كان في المشهد الأول ويسير حسين برواية المشهد وكيف مثلوا في هذا الطفل من قطع اليد ثم الساق ثم أرسلوها إلى أهله، وتبدأ الانفعالات في صدر خضور حيث إن الطفل الذي قتل هو إبراهيم واسم ولده إبراهيم فأخذ بالسب والشتم وإعلان اللتين على مقدمة المسرح ، إلا أنه يفاجأ بالسلطة تحوطه وتكبل يديه ويتهي خضور قائلا:

خضور: حرام.. حرام و الله ... لم أخرج إلا منذ وقت قصير .. أتركوني اتفرغ إليكم، دعوني أتأكد .. ابني اسمه إبراهيم .. والذي تقطع جسده إربا اسمه إبراهيم .. بحق نبيكم بحق آباءكم .. (يتعمد الصوت متلاشياً) دعوني .. ما جنيت دافعا .. (سكوت موحش)^(١) وتأتي السلطة بصورتها الأخرى وبمشهد جديد لكن الذي يتغير فقط اسم المخبر حيث كان حسن فأصبح حسين ويصبح الآن محسن وعلى الرغم من قناعة خضور بأن المخبر الأول هو الثاني وهو الآن الثالث نفسه، فيحاول خضور إقناع نفسه بأن الأشخاص الثلاثة مختلفون إلا أنه يبقى في شك من أمره فيقول :

خضور : وحسن ؟ وحسين ؟ تذكر الخضور لا يجب الخلداع .. هل المحبت أمك ثلاثة توالم مرة واحدة؟

محسن : لتسميني .. لن أقبل أن..

وهكذا يدرر الحوار بينهما في المشهد (المنظر) الثالث والرابع وتكون نهاية المنظرين واحدة : صمتا .. صمتا .. ما نحن إلا تماثيل في الساحة نحن الناس الذين كانوا ... والذين ليسوا الآن ..^(٢)

ويتهي خضور مع نهاية المناظر المسرحية لكن وصف نهايته في المنظر الرابع يختلف قليلا، فاللق كانت نهايته أولا وثانيا إلا أنه وقع مغشيا عليه ثالثا ، وهذه النهاية الحتمية لإنسان وقع في المصيدة عدة مرات و ما زال يلاحق من قبل السلطات

(١) ونوس: مج ١ ص ٢٣٠.

(٢) ونوس: مج ١ ص ٢٣٠.

الطاغية، فمختور لم يمتثل بحريات الأحداث، ولم يستوعب ما يدور حوله فهو الإنسان الساذج البسيط الذي يصدق كل شيء، لأنه لا يقبل الخداع منه عكس طباعه لكن المصير المحتوم كان:

خضور: (يرفع رأسه بين يديه، يتمتم عبر ولولته الحيوانية) انقلبت الأرض، .. تدور الأرض، من أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى .. تدور .. تدور .. حقا تدور تدور.. تدور.....^(١)

وتدور الأقدار ولم يبق خضور وهكذا يصبح تمثالا كياقي التماثيل، ومن خلال ذلك نجد أن ونوس أراد إطلاعا على صورة السلطة التي تقبض على الإنسان بكل قواها ووسائلها التي تلبس ثوب الخداع دائما. في سبيل السيطرة على كل شيء . حيث أظهرها ونوس بأشكالها التالية:

١- التجسس على المواطنين وإثارتهم للإيقاع بهم وهذه الوسائل بقيت حتى وقت قريب وهو المبرر لسجنهم و التتكيل بهم وتعليبهم .

٢- اللجوء إلى قتل الأطفال وتشويههم دون سابق إنذار .

٣- تضيق الحناق على الناس من خلال لقمة العيش .

وبالمقابل نجد ونوس يركز على سلبية الإنسان العربي والتي يحاول تخليصه منها ومن هذه السلبيات:

١- اتسام الإنسان العربي بالسذاجة والبساطة الأمر الذي يجعله معرضا لتصديق كل شيء وبالتالي وقوعه في الخطأ الذي يعاقب عليه القانون.

٢- لجوء الإنسان إلى بعض المعتقدات الخاطئة كتلمس الخضر وطلب الخلاص منه ولجذته، كونه يمتلك قوة وقلرة فوق قدرات الإنسان العادية أنهم وحوش كاسرة (بفسوة) ولا بد أن الخضر قدس الله سره فيستظر إلى الضعفاء كما يفعل دائما، ولكن ماذا ساعمل الآن.....^(٢)

(١) ونوس: مج ١ ص ٢٣٠.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: ج ١ ص ٤٧٧.

مسرحية مفامرة رأس الملوك جابر

تأتي هذه المسرحية زمنيا بعد المسرحيتين السابقتين حيث كتبت عام ١٩٧٠ وكتبت أيضا بعد مسرحية الفيل يا ملك الزمان التي كتبها سنة ١٩٦٩ ولذلك فإنه يعد المتلقي بهذه الحكاية حينما يقول :

‘هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة؟

لكن حكايتنا ليست إلا البداية

عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى

حكاية دموية عنيفة، وفي سهرة أخرى ستمثل جميعا تلك الحكاية^(١)

حقا إنها كانت حكاية عنيفة تبدأ بالهزل وتنتهي بالأساة، فالصفات التي بنيت عليها المسرحية تدل على الفرق بين طبقات الوزراء و السلاطين والخدم. والخدام يسعى إلى إرضاء سيده ولو كلفه ذلك عمره. وهذا ما حصل فالملوك جابر انتهازي وصنولي يتصيد من أجل مصلحته الخاصة، فتقديم العون والمساعدة للوزير ليس من قبيل الحب له وحرصه عليه ، بل من قبيل انتهاز الفرص ليحسن وضعه المالي، فهو يؤمن بعد أن يقدم الخدمة واللازمة . لسيد الوزير سينال منه المكانة والمال . فصفاته لا توحي للوهلة الأولى بأنه سيقع فريسة للآخرين فهو شاب تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، معتدل القامة، شديد الحيوية، يمتاز بملامح دقيقة وذكية^(٢) وهو حقا ذكي ولذا حاول أن يلعب لعبته الذكية فالخطة التي وضعها من أجل تخليص سيده من مأزق، وبالتقابل طمعه في الزواج من زمرد خادمة شمس النهار ولذا يقوم بتنفيذ خطته وينتهي الأمر بالملوك جابر بالأساة وبعد أن تدحرج رأس الملوك جابر، حمله السيف والدم يقطر منه، وتأمله طويلا ثم انفجر يهقه^(٣)

كان لرأس الملوك فائدة للوزير . فدخلت الجيوش بشداد (وكانت جيوش المعجم تزحف كعاصفة هوجاء نحو بغداد، وفي طريقها خربت كل ما هو قائم. وكان الوزير يوالي الاتصال بقواده ويرتب معهم خطته، وفجر يوم استفاق الناس في بغداد على

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: ج ١ ص ١٤٢.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج ١ ص ٢١٤.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة: مج ١ ص ٢١٤.

المول .. جيوش تهاجم المدينة وطبول الحرب تدوي، وهم لا يعرفون ما يجري . يهرولون مذعورين، ويطلبون العون من العلي القدير، وانفتحت بعض الأبواب، واقتحمت الجيوش الأسواق، وأهل بغداد لا يعرفون ما يجري وعمل التار وطلع الفبار، وقصرت الأعمار، وسالت الدماء كالانهار تشتعل والبيوت تهدم،... وارتفع الأتین من بغداد كأنه سحابة من القبار أو الدخان...^(١)

وبهذا يكون جابر قد قصر المسافات بالنسبة لوزيره من خلال إيصال الرسالة إلى ملك العجم، فالأمر يقع من خلال معادلة أنانية وانتهازية الخدام جابر ورغبة الوزير بالسلطة وخنوع الشعب واستسلامه من جانب آخر، فالشعب ببساطة راح ضحية هذه المعادلة الصعبة، لكن الرسالة التي أراد ونوس إيصالها هي النتيجة الواحدة التي لقيت المملوك جابر بما مثله، والشعب الذي اتخذ من المقولات التالية طريقاً يسلكه (فُخار يكسر بعضه) (من يتزوج أمناً نناديه عمناً) فهذا الشعب بما مثله من فكر جبان وسليبي، لا بد وأن نهاية سوداء فهو يرفض أن يكون صوت الإنسان بلا صوت، ويرفض كل خضوع ومذلة وسلبية، فهو ينادي بالصوت العالي، والإنسان الذي يطالب بحقه ولذا يجعل من هذه الصور المأساوية مرآة إمام المتلقي لبث الوعي والثورة للتخلص من هذا الظلم الذي سيقع، وقد تكررت هذه الهزيمة عام ١٩٦٧ في حزيران لذا فإنه يربط بين الهزمتين، وخاصة أن هذه المسرحية كتبت بعد الهزيمة ودماء الإنسان العربي لم تجف بعد.

كما يركز ونوس على سلبية الإنسان العربي والتي يعدها مثلاً في تكوين هذا الإنسان من خلال الحوار الذي يدور في المقهى:

زبون٣: والله يفش من قلة الموت...

زبون ٢: ماذا تفعل؟ الأمر بيد الله والمهم ستره الآخرة.

زبون ١: ناره

الخدام: حاضر^(٢)

ويؤكد ونوس على سلبية الإنسان العربي الذين يمثلهم رواد المقهى بما يدور بينهم من حوارات في المقهى:

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة: مج ١ ص ٢١٦.

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة: مج ١ ص ١٣٥.

السلطة في مسرحية الملك هو الملك

يقترع ونوس أجراس السلطة منذ اللحظة الأولى لهذه المسرحية، فالعنوان اللافت للانتباه هو المكتوب على لافتة معلقة في مقدمة المسرح، فقبل أن يخرج أي ممثل إلى خشبة وقبل الدخول في عالم أي حوار تسيطر كلمة السلطة على الجو العام من خلال هذه اللافتة التي كتب عليها ألك هو الملك لعبة تشخيصية لتحليل بنية السلطة في أنظمة التنكر والملكية...^(١) فهذه اللافتة والتي تنظمها عنوان العمل المسرحي (الملك هو الملك) تؤكد على سلطوية السلطة لأن كلمة الملك وفي كل أبعادها تدل على السلطة والسيطرة والتملك، فهو أي الكاتب يضعف منذ اللحظة الأولى أمام معادلة أحد أطرافها السلطة، كما أن السلطة هنا هي المعادل والمساوي لكلمة الملك، فاستعاض عنها بمفهوم الملك الذي يأخذ أكثر من بعد في مواقع أخرى.

فمنذ اللحظة الأولى، تختلف لغة الخطاب ما بين شخصين المسرحية.

عبيد: (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة

أبو عزة: هي لعبة

الملك: نحن نلعب^(٢)

فعبيد وأبو عزة يتكلمون بلغة الأخبار العادية التي لا تحتل أكثر من كلمة البسطاء من الناس، بينما نلاحظ السلطة تتغلغل في لغة الملك، فالكلمة الأولى التي نطقها هي (نحن) وهذا الضمير يحمل أبعاد التكبر والتضخم ووحداية الخطاب، والغاء الآخر وضيرها من الأبعاد التي تنطلق من روح السلطة، ففي مدخل المسرحية تتكرر كلمة ممنوع أكثر من سبع مرات، ولا تكون صادرة إلا عن سلطة تحمل السيف بيد والتهديد والوعيد باليد الأخرى.

وقد أدخلنا ونوس منذ المشهد الأول إلى عالم ينقسم حسب مستوياته السلطوية، فالشخص ثلاث، الذين يمثلون السلطة وهم الملك، والوزير، والسيفاء ومقدم الأمن أما الطرف الآخر عبيد وأبو عزة وزاهد وعامة الشعب الذين أشار إليهم الكاتب (بأصوات) أما الطرف الثالث والذي يمثل القوة المالية فهم الشيخ والشهبندر. وتبدأ اللعبة بين بسطاء الناس والسلطة من خلال الحوار التالي:

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨١.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨٣.

عرقوب : (وراء تقف المجموعة الأولى) مسموح

السياف: (وراء تقف المجموعة الثانية) ممنوع

عرقوب: ممنوع

السياف: ممنوع

عرقوب : والحرب بين المسموح والممنوع قديمة، قديمة قدم البشرية الدهماء، والرعا
العامة والناس، ولنا من الأسماء ما لا يحصى، لا نشيع من طلب المسموح.

السياف: والعظام، والملوك، والأمراء، والسادة، ولنا من الأسماء ما لا يحصى لا نتعب
من فرض الممنوع.

عرقوب: نحن نشد .

السياف: ونحن نشد^(١).

وهكذا يستمر الجدل ما بين المستويين من المتحاورين حتى ينتهي الحوار إلى
التوازن ما بين المسموح والممنوع وتتكشف اللعبة وإذا بها كلها أحلام بأحلام كما
يقول 'عرقوب: ونحن نحلم لكل واحد حلمه بلازمه مثل ظله، (ينادي) أحلام ..
احلموا جميعاً الأحلام مسموح بها^(٢)

وتطالعنا اللافتة التي تتقدم المشهد الأول والتي كتب عليها عندما يضجر الملك
يتذكر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية^(٣)

وفي حالة ضجره أراد الملك أن يتسلى بشعبه فهو اللعبة الترفيهية التي يتسلى
بها حينما يشعر بالحاجة إلى ذلك، فالرجل المغفل الذي يحلم بالسلطة جاء وقته الآن،
لا بد من زيارته ليست لغايات اشباع رغبته بل لاشباع رغبات السلطان، فهو في حالة
ضجر ولا يخرج من ضجره إلا هذا المغفل:

الملك: أتذكر ذلك وعدناه مرة، أن نقضي معه سهرة أئس وطرب؟

الوزير : الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطات، والانتقام من خصوم كثيرين،

الملك : هو بذاته ما اسمه؟

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨٤ .

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ص ٤٨٤

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ص ٤٨٩

الوزير : أظن ... أظن أبو حزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة، وسرى أي تسلية يجني لك الملك. هذه المرة أريد نتكرنا كاملاً، ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي، لن نغبر أحداً على الإطلاق، سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيداً عن السور^(١).

وتبدأ قصة التتكر مع أبي حزة المغفل، فهو مغفل لأنه يحلم أحلاماً كبيرة تملو قامته بكثير، صحيح أنها أحلام لكن هذه الأحلام متنوعة، ولذا ستكون نهايته غير سارة، فهو لا يعلم بالملك كملك ولكنه يعلم به كونه سلطة يجاسب من خلاله حساده، ولا يقف هذا الحكم عند أبي حزة المغفل بل الحكم على الرعية أن تعيش لحظات تتكر كاملة من خلال اللافتة الثالثة: تحكم على الرعية أن تعيش الآن متكر^(٢).

اللافتة الرابعة: ألواع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو حزة^(٣) اللافتة الثامنة المواطن أبو حزة يستيقظ ملكاً^(٤).

تأتي هذه اللافتات لتبين الفرق بين طيقتين تعيش الأولى في المقام العلوي من الحياة، وهم السادة، والثانية هي العامة التي تمثل الحياة البسيطة والفقر والجوع والأوبئة وما كانت أمانتي وآمال أبو حزة إلا للخروج من هذه الأجواء الدونية والتي تكلف الكثيرين تحمل المأسى، وفيق صباح يوم وإذا به يصبح الملك المطاع، فهو بين الحلم والحقيقة، كيف كان بالأمس وكيف أصبح الآن.

أبو حزة: (كأنما يحدث نفسه) ما أشد سطوة الأحلام! هل استيقظت فعلاً...؟ يتحسس صدره ووجهه، يلمس الفراش، يحسك أنية من الفضة على طاولة قرب السرير، يذئ تحيرني أن ما المسه صلب وحقيقي، لكن ما تراء عيني لا يختلف عن أطياف الحلم، هذا الفراش الوثير، والأثاث المترف الوفير، الفضة والذهب، المخمل والحرير، أي حلم مثير^(٥) فنحن أمام حالة تتكر خطيرة، فالملك يتكرر لغايات التسلية

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٨١.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٤٩٧.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٥٠٢.

(٤) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٥٣١.

(٥) ونوس : مجموعة ص ٥٣٧.

وأبو عزة يتقلد دور الملك لغايات الانتقام وإثبات الوجود فالمملوك تحول ملكاً؛ والملك تحول مملوكاً وتتابع حالات التنكر من العسكر والحراس والأمراء والعبيد وهؤلاء تنكروا لأنهم مجبرون على التنكر فمحور التنكر يدور في رحاب السلطة والطبقات الأخرى، ولولا وجود السلطة لما كانت تقبل حالات التنكر هذه وفي الحالة التي كان أبو عزة يعيش أوج فرحته حالات الواقع المخلوط بالحلم لشلة فرحته يعود إلى حقيقته فجأة تتلاشى الآمال ولم يبق من أبي عزة غير الذكرى كما في لافتة المواطن أبو عزة يخفي قطعة... قطعة،^(١).

وتقوم هذه المسرحية على عدة منطلقات أرادها الكاتب:

١. إن حالة التنكر التي تعرض لها الكاتب تقوم على تكريس الوضع الطبقي وليس زعرته فالملك بقي ملكاً رغم خلعه ثياب الملك وتاجه، والحفاد بقي خادماً على الرغم من تنكره.

٢. أراد الكاتب التركيز على دور الملك أو الحاكم في الوقت الذي حاول فيه الكتاب الآخرون التعرض للحاشية من الوزراء والأمراء والسلطات التنفيذية، ولم يشيروا إلى الحاكم إلا بالرمز، وهنا يرفض ونوس إدانة الحاشية وتبذره الحاكم.

٣. يؤكد ونوس على ضرورة أن يكون الفرد واحداً لحالات التنكر وإلا يصبح هذا الفرد إنساناً مستلباً من كل شيء، كما حدث لأم عزة التي لم تستطع التعرف على زوجها، بينما ابتها توتعش وتكون أكثر وعياً.

لقد أجاد الكاتب في استحضار العالم السياسي والسلطوي في هذه المسرحية حتى كادت أن تكون هي السلطة والسلطة فقط وهو الجانب الذي أراد ونوس التركيز عليه أكثر من غيره.

(١) ونوس، مجموعة من ٥٢٥.

حضور النص السلطوي في مسرحية

منمنمات تاريخية :

لقد كتبت هذه المسرحية بعد حرب الخليج أي عام ١٩٩٣ كما هو مثبت في نهاية المسرحية المنشورة ضمن المجموعة الكاملة، وخلال هذه الفترة بدأ سقوط الإنسان العربي يتوضح أكثر فأكثر من خلال المهجمة الأمريكية والعالية على قطر عربي مثل العراق.

وساد جو الخذلان وانعدام الثقة في نفس الإنسان العربي، فالأمل والطموح إلى الخروج من شرنقة الذل والقهر الإسرائيلي أصبح يتلاشى، وخاصة أن الفقرة بين الأقطار العربية زادت، وبرزت قوة عربية تقاوم هذا الاحتلال أصبح مستحيلاً، وقد جاءت هذه المسرحية بعد فترة انقطاع طالت عند ونوس، ولذا نجد يتوسع في مفهومه للسلطة فلم تعد السلطة هي سلطة ملك أو وزير كما رأينا في المسرحيات السابقة بل أصبح للسلطة وجوداً حتى في الدين والمجتمع وغيرهما. وقد وظفها من خلال حقيقة تاريخية مبنية جداً وهي غزو التتار لدمشق، وتدمير حلب ودمشق والنهب والقتل والتفكيك، في كل مكان يحل به.

ومن خلال هذه المسرحية نجد أن السلطة تنطلق من ثلاثة مستويات

الأول: المستوى الديني

الثاني: المستوى السياسي

الثالث: المستوى الاجتماعي.

أما المستوى الأول: فإننا نجد أن رجال الدين أمثال تقي الدين بن مفلح، وعبي الدين بن المعز، وشمس الدين التابلي لم يكن غزو التتار يعينهم كثيراً فأنهم لديهم المحافظة على وضمهم وأرزاقهم مع استمدادهم الظاهري للمقاومة فيقول التاذلي:

أعلماء والأعيان أهل دين ونحوه وهم يعرفون أنهم مكلفون بحفظ البلد وحماته اللهم صلى على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين... كنت أتأرجح بين النوم والصحور، حين وأفاني حبيب الله، النبي المصطفى، اقتشعت الظلمة حوله وتهايرت، كان يلغى سريال أخضر، وكان وجهه كالسراج المنير، اقترب وفاض حولي خضرة ونوراً.

وبصوت عميق قال لي هذه المدينة عزيزة على قلبي، فانهضوا وحاموا عنها،
والذي بعثني رسولاً، واسكني جنته، لن تقوم لكم قائمة إذا دخلها عدوي تيمور، ولا
تخشوا الموت، فلأننا جالس على الضفة، ثم انفتل عني وابتعد، فزعت من الفرائش
محموماً، فزادت لي حجة تنأى، وتخضي بالعمته : قل لي أيها الأمير... أهنأك تكليف
أوضح من هذا التكليف؟^(١)

فالتكليف بالدفاع عن دمشق أصبح امراً واقعاً فروية التأذلي للرسول في المنام
وتكليفه بالدفاع عن دمشق أصبح بأخذ بدلاً دنيئاً لامناص منه، ولكن هل يبقى هؤلاء
الرجال عند هذا التكليف أم يذهبون إلى زاوية أخرى، ففي الحوار التالي ما يدل على
غير ذلك:

ابن مفلح: هل صرت تبع بالسر...؟

دلامة: الوقت صعب يا شيخ.

ابن مفلح: إن الله لا يحب المحتكرين.

دلامة: ولا النمامين

ابن مفلح: غلبتي

(ويخرج ابن مفلح ضاحكاً)

دلامة: هذا عالم واجع العقل، إذا ضاقت سيتولى الأمر، ويعقد لنا الصنفقة، ما
من عقدة لا تحلها صنفقة، شيء من الكياسة والسياسة. هم يبيعون ونحن نشترى، ثم
برم الاتفاق، هؤلاء الحمقى يملؤون البلد هرجاً ومرجاً، لأنهم لا يعرفون كيف
يعقدون صنفقة، لن نتركهم يبروتنا إلى الدمار، فالبلد لنا لا للحمقى والمخربين، نحن
نقهم الدنيا ونعرف كيف تنشأ الوقائع والحوادث...^(٢)

هكذا يتسلل التجار إلى حقول أهل الدين فيفرونها بالأموال والصنفقات
وسرعان ما يؤمن هؤلاء بفكر هؤلاء التجار ويسيروا معهم في طريق واحد، ولم
يردعهم دينهم وتقواهم عن المشي وراء هؤلاء، ويمتاز هؤلاء التجار بقدرتهم على
تعريف الأمور وتحليلها بالطريقة التي يريدون فهذا دلامة يقول:

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ج ٢ م. ص ٣٢٨.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ص ٣٤٥.

أسمع يا بني أنا تاجر، يعرف أصول التجارة، ويتحلى بمزايا التجار والتاجر هو الذي يتكيف مع كل الأوقات، ويتشتم المناسبات، إن الله سبحانه وتعالى حبنا بالريح وأغرانا به، تأمل هذه الدنيا، قل لي ماذا تكون أنها تجارة الإنسان فيها يبيع أعمالاً وعبادة وتقوى والله ينقله ثواباً... ومقاماً في الجنة، وبضاعة الإنسان رخيصة، لكن الله سبحانه وتعالى يشريه...^(١)

فقد استطاع دلالة أن يقنع ولده أيضاً بأن هذه التجارة هي مباحة من عند رب العالمين فآلفى فكرة الاحتكار أو الاتجار بأرزاق الناس وفسرها بالطريقة التي تحمدهم وتحمد ثلته، فيستجيب بهاء الدين لوالده فوراً، ويقول (أين تخبى ما تبقى)^(٢)

فاحتكار المواد التموينية وإظهارها حينما لا يرتفع ثمنها هو أمر مشروع برأيهم فالتاجر هو القادر على التكيف مع كل المناسبات، حتى لو كانت الحروب، فاستغلال الفكر الديني ولغة الدين، وحوافظه، في تحريف الأمور عن مسارها من أجل إشباع رغبات شخصية أمر مرفوض، على الرغم من تبريره بكل الوسائل لا بل يحاول أهل الدين منع هؤلاء المواطنين من القيام بواجبهم كما ورد على لسان مؤرخ قديم:

وفي شهر ربيع الثاني، في الخامس عشر احتشد في الجامع الأموي خلق كثير من جماعات القراء والفقراء، والبطالين وكانوا يكبرون ويهمون بالخروج لكنس الحمامات، ولطرق البيوت التي فيها بنات الخطأ، لكن القاضي عسي الدين بن العز ردهم، ومنعهم من التشويش، وقد حصل كلام ثم تفرق الخلق ولم يحدث شيء...^(٣)

وهذا المؤرخ هو لسان كل إنسان شريف، ولسان كل عربي عنده انتماء لهذه الأمة فالمؤرخ هو الصوت القادم من أصداف الإنسان العربي، وهو الضمير الذي يحاول أن يحيا ويحي هذه الأصوات المأداة لكل أخلاقيات الإنسان، فهذا الضمير يرفض الاتجار بأرزاق الناس، ويأعراض الناس... فهؤلاء التجار ومن تبعهم من رجال الدين يرفضهم هذا الضمير، وترفضهم أخلاقيات الإنسان العربي الذي عنده ولو بذرة انتماء.

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ٥، ص ٣٤٦.

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ٥، ص ٣٤٧.

(٣) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ١، م. ١٠، ص ٣٥٠.

أما المستوى الثاني وهو السياسي: فالفارقة بين (نائب الغيبة) والسُلطان فهذا الأول يحاول الحرب ويترك دمشق تواجه أعداءها كما كان يريد أن تقع بأيدي جيوش الغازين دون قتال، فهو يرفض حتى البقاء فيها فهي قمة الخيانة التي يرسمها ونوص، فالأمر الأول الذي أطلقه على لسان المتادي يختصر أشياء كثيرة (مع دقات الطبل، يرسم نائب الغيبة، يا أهل الشام بمنع إشهار السلاح أو الضرب بالمقالم، يا أهل الشام... يُمنع التعرض لمن أراد السفر ونسلم المدينة بالأمان...^(١)) لكن الأصوات التي تنطلق من حناجر الشرفاء ما زالت موجودة فتعترض على ذلك النداء بل ترفضه، قدمشق لها حلقها على أهلها ولا يقبل أحد أن تذهب بهذه البساطة والسهولة، فالشاب أحمد هو ذاك الصوت:

أحمد: اخرمس قطع الله لساتك

المتادي: إنها أوامر النائب

أحمد: انهب وضع أوامر النائب في دبره^(٢)

إنها أعلى درجات الرد والقسوة، فالانفعالية واضحة على الشاب الذي يريد أن يدافع عن وطنه وأهله، فلا يقبل بهذا النداء حتى لو صدر عن النائب نفسه، وكل هذا بينما كان السلطان يقاتل على الجبهة الأخرى ويحقق بعض الانتصارات، ولم يكن النائب الوحيد القادر على الخيانة بل كان عساكره أيضاً يمشون في أحياء المدينة خيانة ونهبوا أموال الناس، وعاثوا فيها فساداً.

والحوار التالي يؤكد فسق هؤلاء الجنود:

أحمد: (يلكز مروان) ما نحن فيه أهم من قطعة قماش يا مروان

مروان: سأنتق إذا لم أتكلّم، رموا علينا ضريبة لطعامهم، وعلف دوابهم، ولم نتذمر، وسنسامح يا شيخ بالتجاوزات، وما ياخلونه عنوة، ولكن مقابل ذلك ألا ينبغي أن يعفونا من مشقة القتال وحماية الأسوار^(٣)

فإذا كانت هذه الروح السلبية تسيطر على النائب والذي يمثل نظاماً سياسياً وسلطة لها موجودها في دمشق فإن الطرف الآخر، وهو المواطن له رأي آخر:

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج ١، م. ن، ص ٣٢٢.

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ١، م. ن، ص ٣٢٣.

(٣) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج ١، م. ن، ص ٣٦٥.

أحمد: (وهو يتناول جرعة من الزجاجة) أهلاً كل ما تفكر فيه، رزقك ومالك، اللعنة على المال وعلى الرزق، إننا هنا من أجل الكرامة، من أجل العزة، إننا هنا يا مروان من أجل البطولة، آ... حين يكون المرء بطلاً، يتهاوى أمامه الأعداء وتتساقط المدن،...^(١)

وبالإضافة إلى المقاومة الوطنية التي تخلق بها المدافعون عن دمشق فإن الدور الديني كان له وقع كبير، صحيح أنهم أي رجال الدين المرفوا قليلاً فمالوا مع التجار والمحتكرين إلا أنهم يمودون للإيمان بقضيتهم من جديد، وتبرز السلطة الدينية فتعلو السلطة السياسية، وفي التفصيل الثاني عشر تبرز هذه القوة جبلة حينما أعلنها التالي:

أيها الناس... أنتم اليوم بلا سلطان، هرب السلطان، وتركنا نواجه مدننا هذا الكافر الجبار تيمورلنك... وحسب أعظمهم قدراً أن يقبل يد الفقيه والقاضي، ولكن الدنيا فتهاقتنا عليها... أيها الناس قال لي الرسول الكريم (لن يكون الموت إلا كعبور جدول ماء عذب وهو وسط الخضرة، وسط الضوء والخضرة ينتظرنا على الضفة الأخرى، لكي نسمح على جراحنا، ويسارك جهادنا، أيها الناس الآن وأنا أتأهب للشهادة يمكنني أن استرد قلدي، أن أؤدي الأمانة الملقاة على كاهلي، أعلن أنا القاضي المالك، عزل السلطان وتلك الطغمة من الأمراء الذين يتهاكون الحقوق ويسلطون على العباد، أيها الناس سأبقي الآن وسأصلي على نفسي صلاة الغائب ومن شاء منكم فليتبعمني وليس أمانة والله إلا المتأبرة والقتال...^(٢)

فهذا التأذلي كان يمثل الجانب السلمي وهو مرادف للهزيمة، فحاول الشرائعي الانتقام منه فقرر سجنه وحرق كتبه على الرغم أنه كان قوي الحجة ولديه قدرة خارقة كما شهد له النابلسي، حتى أن بصيص الأمل التنويري كان مفقوداً في الجانب الديني وقد حاول ونوس إيجاد هذا البصيص من خلال (شعبان):

‘صحن الجامع خال... و النار موقدة لا تزال... يدخل شعبان... شعبان: ...عنه... عنه أريد برك عنه، جوعان عنه.. (يقترّب من النار يتلغأ ثم يدور حولها، أين كنت عنه، حليب.. حليب....

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ١، م. ن، ص ٣٦٦.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. س، ص ٣٧٩-٣٨٠.

(فجأة يتوقف، يرفع أنيال قببازة ثم يسول على النار^(١) فهو يطفىء النار المتوقدة من كتب التاذلي و التي احرقها الشرائجي، فالكتاب يعد مركزا للتشوير و الوعي الثقافي، لإطفاء شعبان هذه النار ولو كانت بأسلوب سيء إلا أنها علامة أرادها ونوس بأن النار انتهت و الكتب ستبقى موجودة. فمحاولة القضاء على الوعي الفكري باءت بالفشل و لم تستطع كل المحاولات من إماتها وهذه الفكرة التي أراد ونوس إحيائها في اذهان العرب إبان حرب الخليج سنة ١٩٩١ فمهما حاولت أمريكا تدمير التراث العربي والإنسان العربي وتاريخه ومقدراته فإنه سيبقى علامة بارزة في الكون. مادام هذا الإنسان موجودا ومحاول العطاء، والحفاظ على مقدراته وتاريخه، ويبقى ونوس مصرا على أن وجود هذا الإنسان ليس من خلال التاريخ فقط ويؤكد هنا على ضرورة الأخذ بالوعي التاريخي و التعامل معه بعقلانية ومثال ابن خلدون الذي طرحه في المسرحية هذه يقودنا إلى ضرورة عدم التعامل مع التاريخ بقداسة ومن الضروري أن نتحاور معه ونخفضه لمبدأ العقل والمنطق، فصوت ابن خلدون هو صوت ونوس حينما يقول:

أبن خلدون: ينتظرون ظهور المهدي، أو يرصدون نذر القيامة وميقاتها، حتى تفهرهم، وتسيطر عليهم عصبية جديدة أو غازية....^(٢)

لكن نظرة ابن خلدون هي نظرة دهم فينظر إلى الأشياء من منطلق سلبي خالص فلا بد لدمشق من النهاية حسب رأيه، لا بل يحاول أن يجد من تيمورلنك المخلص لهذه المدينة وعلى يديه تعود هيبتها وعزها وهي نظرة لا يرضاها ونوس، ومن هنا يقف من التاريخ موقف المتحفظ، وأسوأ صورة يوردها لنا ونوس، حينما قال:

شرف الدين: لماذا لم تسافر مع السلطان يا سيدي..؟

ابن خلدون: لا أريد أن أتورط في فتنة بين سلطان وأمرائه، وهنا سبب آخر، طوال حياتي، وأنا أعاشر وأخدم أمراء وسلطين ناقصين، لا تتوافر الفرصة كي ألتقي الملك على الطبيعة، فهل أضيعها؟^(٣)

ولكن إذا ساورته الظنون والريب فقد هلك

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص ٣٤٢

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ٣٧٩-٣٨٠..

شرف الدين: هل أنت خائف يا سيدي؟

ابن خلدون: هل أنا خائف؟ في زمن الغروب والمهرج، حظ كبير أن يتجر المرء بنفسه وعمله، (يتمطي) أرهقي هذا الجدل، لنستريح قليلاً، فامامنا نهار حافل و عصب...^(١)

فهي صورة الإنسان الإنهزامي وقد تكون صورة الإنسان الخائف الذي يقبل بالقيادة المستعمرة والمستحقة لكل مقدرات مدنيته، والمبرر أن السلاطين ناقصون، وأي كمال يتوفر في تيمورلنك ليأخذ هذه الثقة العالية، من ابن خلدون الذي يريد أن يحمي بعلمه في بلاط تيمورلنك فهذا الذي يرفضه شرف الدين ويعدّه خروجاً على قوانين الوطنية والقومية والإنسانية. ولا تهرر بأكثر من الأناثية.

أما المستوى الثالث :

فهو المستوى الاجتماعي: وهي المنافع التي تبحث عنها بعض عناصر المجتمع بكل شيء في سبيل الوصول إلى مآربهم، ففي الوقت الذي يرفع فيه أمير القلعة. أهدافه من التحصن في القلعة فإنه يعلن عن فضائح الفئة الطاغية والتي استلمت تيمور وهي السلطة الرابعة التي ستدك القلعة فوق رؤوس أبنائها فيقول:

'أزدار : قل لأهل الشام صمود القلعة هو الذي يؤمن لهم هذا السلام المؤقت، وقل لأهل الشام إن الذين يضحون بالمدينة هؤلاء الذين تحولوا جلادين عند تيمور، هؤلاء الذين باعوا المدينة من أجل بعض الغنائم الهزيلة، قل لأهل الشام إن كنت تجرؤ، أنت الذي ضحيت بالمدينة، ابن العز صار قاضي القضاة، وابن مفلح وزير المال، وابن الطيب كاتب السر، وابن التابلسي يلمس مكاسب الأوقاف وأموال البرطيل والشفاعة، وكلهم يتابعون في خدمة تيمور غير عابئين بما يجلب بكس من ويل وشقاء ..'^(٢)

فالأطماع الاجتماعية والمناصب جعلت الكثيرين من أبناء دمشق يجاريونها ويقدمون مصالحهم الخاصة على المصالح العامة، ويفترض بالعالم والفكر أن يقدم الدعم والعون للمجتمع ولا يتخلى عنه وقت الشدة، فالمجتمع الدمشقي تفسخ كثيراً

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١٠٥، ص ٤١٥

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١٠١، ص ٤٤٢-٤٤٣

بين هارب منها ومتآمر عليها ومتقرب في سور القلعة، فقد تخلخلت بنية المجتمع الداخلية وهي الصورة نفسها التي حلت بالأمة العربية خلال فترة حرب الخليج وما بعدها ضد نظام اذدار القديم، ويأتي شرف الدين ليحاول التغلب على رأي ابن خلدون إذ يجب على المفكر والعالم أن يخدم مجتمعه بينما التاذلي يقاتل من أجل مرضاة الله أما سعاد فلم تأت إلى القلعة انطلاقاً من حبها في الدفاع عنها لولا وصية والدها.

فونوس عرض هذه المسرحية بأشخاصها ورموزها وأماكنها انطلاقاً مما حل بالعرب أثناء حرب الخليج عام ١٩٩١ وما بعدها. وهنا حضور النص السياسي والتاريخي في مسرح سعاد الله ونوس من خلال هذه المسرحية.

حضور النص السلطوي في مسرحية

طقوس الإشارات والتحويلات

رأينا في مسرحية منمنمات تاريخية كيفية التركيز على هذه مستويات من السلطة في دمشق أثناء غزو التتار، وهنا أيضاً يستقي ونوس أحداث مسرحيته من الشخصيات التاريخية فيقول في مقدمته: أولاً المجاهد فخري البارودي حكاية صغيرة، روى فيها كيف استمر الخلاف بين مفتي الشام و نقيب الأشراف أيام السوالي راشد باشا وكيف تمجاوز المقتي الخلاف الشخصي، ومد يد العون للنقيب حين أوقع به قائد الدرك آنذاك، وقبض عليه وهو يقصف مع خليل له.....^(١) فمفتي الشام ونقيب الأشراف هي من المناصب المحترمة في الشام والتي يقام لها ولا يقعد، فالمفتي يمثل القيادة الدينية وهذه سلطة لها وجودها على جميع المستويات، بينما نقيب الأشراف يمثل السلطة الاجتماعية. وثاني هذه السلطات لتمارس سلطاتها على المرأة، فنقيب الإشراف عبدالله يمارس سلطاته من خلال الغانية وردة فهي بدورها تمارس سلطاتها النسوية بقوة وبجرافة متناهية، فتبدأ منذ اللحظة الأولى حينما تمسك بالعود وتبدأ بملاعبة أوتارها، وتغني:

وإن كان فصلك بالفترة	أنا مالي رابحة بره
لنيمك على السرة	وعلمك شغل المحوى

(١) سعاد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ٢، م - من ص ٤٢٩

وان كان قصصك بنهودي قم هات الدريكة والعودي
 نعيمك على زنودي وعلمك شغل المودي

يا عين .. يا عين^(١)

ويصل عبد الله إلى حالة من السكر يعبر عنها بلغة أهل التصوف .. مدد.. فهي حالة عالية من النشوة قد وصل إليها.

وتبدأ لعبة السلطة حينما يحاول قائد الدرك (عزت بك) الإيقاع بالطرف الآخر من السلطة نقيب الأشراف عبد الله. يجلس عبد الله يجتسي كأسها بجرعة واحدة، يضع الدريكة في حوضه، يجر بها، بنقرات خفيفة، يضبط الإيقاع حتى يندو راقصا، تبدأ وردة بالرقص، وبين الحين والحين تقترب منه وتجيء إلى الخلف بالجماعه، وكلما سقطت العمامة، أحادها إلى رأسها، ثم يستغف الطرب فينهض وهو مستمر بالنظر على الدريكة ويتلوى أمامها، تطوق أليته بمتليها وتبدأ بتوجيه حركاته في جو منعص بالضحك والنشوة والسكر. فجأة يقتحم المكان عزت بك، قائد الدرك ومعه عدد من رجال الدرك، يصاب عبد الله ووردة بالذهول، يجمدان، وتكثور عيونهما..^(٢)

عزت: يا سلام.. يا سلام.. أنس وطرب وغرام

عبد الله: ما هذا إني في بستان، كيف تدخلون دون إذن أو دستور!

عزت: الحكومة لا تحتاج إلى إذن أو دستور

عبد الله: وأنا لا تعرف من أنا.....؟^(٣) فكلا المتحاورين صاحب سلطة، وكل منهما يحاول التغلب على الآخر وأن يوقع به فخلاص الأول من الثاني أو العكس يعني تربع أحدهما على سلم السلطة إلا أن المرأة تعود لإنبات قوتها وجبروتها حينما حاور المفتي (مؤمنة) زوجة النقيب، فالخلاص بيدها وتوسلات المفتي المتكررة إليها أعطها قوة ووجودا أكثر فأكثر، فمؤمنة ألتي أبقت من خلال ثقافتها الواسعة، القيود التي فرضها عليها المجتمع، وخصوصا إذا عرفنا أن زادها في المعرفة

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. ص ٤٧٣

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. ص ٤٦٩

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج٢، م. ص ٤٧٥.

كان كتاب (الف ليلة وليلة) و ما يتطوي عليه من دلالات سياسية واجتماعية، أسهمت في إذكاء، قتل رغبة مؤمنة في الاعتناق من هذه القيود الراحنة، وأولها الزواج الذي فرض عليها من قبل أبيها....^(١)

وظهرت قوتها حينما عرضت على المفتي الصفقة، فهي تقبل أن تحل مع الغانية لثبته زوجها من الورطة إلا أنها تطلب مقابل ذلك الطلاق، ومع عاطلة المفتي ومحاولة التهرب من هذا الشرط إلا أنها تصر وتؤكد أن طلبها نابع من القناعة، فهي لا تقبل أن تعيش مع زوجها الذي أصبح من وجهة نظرها خائن، وهكذا تتصارع السلطات ما بين أبطال المسرحية، والقوة تتقل بصورة فجائية بينهم بينما كان نقيب الأشراف والمفتي على نفس التوازي، يتراجع النقيب و يعلو عليه المفتي بسبب مرادته الغانية، لكن المفتي يدي ضعفه أيضا امام مؤمنة زوجة النقيب لأنه يشعر بأنها ستخلصه من ورطة وقع بها مع زوجها.

وكان لانفلات مؤمنة واتباعها طريقا غير الطريق التي كانت تسلكها، فتحولت إلى امرأة شاذة في نظر المجتمع، و اتخذت من الدعارة طريقا لها. فسمت نفسها (الماسة) فهذا الاسم هو نوع من الثروة على واقعها. أرادت أن تتخلص من كل شيء، من قيود الرجل على الإطلاق، وقيود الاسم الذي يحمل دلالة دينية، والخروج على قوانين المجتمع سواء كانت الدين أو العادة والتقاليد، والذي مثل الجانب الديني هو المفتي، فخرجت عن رايه بقوة ولم تقبل منه أي شيء فعاورها كثيرا و عرض عليها الزواج كي يخلصها من الدعارة ووعدها بالحفاظ عليها وصونها على أكمل وجه.

المفتي: إنك أفضل من يستحقه، سأنسى كل شيء، سأجعلك المدللة بين نسائي....^(٢) لكنها رفضت هذا العرض فقضيتها ليست الزواج، ولذا هي التي طلبت الطلاق من نقيب الأشراف، ولا تريد أن تكرر هذه القعدة فهي نائرة على المجتمع على أبيها وزوجها و المفتي وكل الناس فهم السبب في اغراقها وخروجها عن المألوف وهي القائلة:

(١) صبة احمد علقم ح. ص ٧١

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ٢، م. من ص ٥٥٢

نخيل إلي أنه، وفي لحظة سقوطي سينبت من مسامي ريش ملون، من جذور نفسي سيطلع الريش مزدهراً ومكتملاً، وسأحلق في الفضاء كالطيور والنسائم وأشعة الشمس، أريد أن أقطع الأمراس اللينة الخشنة التي تحفر لحمي، وتجمع جسدي، أمراس مجدولة من الرعب والخشمة والعفة ومشاعر الدنس والقذارة، من المواعظ والآيات والتحذيرات والأمثال ووصايا الأسلاف، صفائح فوقها صفائح، يذبل الجسد داخلها ويضمّر، أريد (يا شيخ قاسم)، أن أعشق جسدي، وأفك عنه هذه الحبال التي تلتصق دمي، وتقمعه إلى أن يقدو حراً.....^(١)

فالسطة الاجتماعية هي التي شكلت عند الماسة حالة الرعب ومشاعر الدنس والقذارة. فهي مخلوقة في مجتمع سلبها كل شيء حريتها، لغتها، وكرامتها، وأن الألوان لتعلق الرفض والاحتجاج، ويقابل هذا الرفض بصدّة وسائل من المجتمع فيحاول والدها ردها إلى بيتها وتتاسي ما جرى لها وإحاطة على شرفها وكرامة والدها، لكنها ترفض ذلك ويحاول المفتي أيضاً، ويقف المجتمع كله في وجهها حتى أن هذا المفتي يعلن هدر دمها. وهذا ما أوقع الوالي في حيرة، حيناً يحاول تعطيل الفتاوي، وحيناً يؤيدها، وحيناً يريد رفعها لعاصمة الدولة العليا، ومع هذا يحاول حماية (الماسة) من كل مكروه ويحاول الثأر لكرامته وشرفه فيستل خنجره ويطنعها طعنة واحدة فتتموت وهي تحلم بأن تبقى كبيرة كما كانت:

الماسة: آه يا أخي.. لم تفعل شيئاً. إن حكايتي مستزدهر الآن كبساتين الفوطه بعد شتاء ماطر، ان الماسة تكبر وتتشعر، إنها تتشعر مع الخواطر والوساوس والحكايات، حكايات.. حكا...^(٢) فهي تموت وهي رافضة إشاعة الفوضى حول اسمها، فهي لا تريد أن يروى عنها الحكايات، لأنها ستكون حكايات مؤلمة وغير واقعية. فقد ماتت الماسة وفي نفسها أن تعيش بكرامة وشرف فهي تحلم بزواج كزواج الخادم والخادمة القائم على المائلة والحب والوفاء، فهي ترفض الزواج من المفتي لأنه فيه الامتحان لا المشاركة، وهذه الانتهازية هي التي أهلتها ونوس وهو يرفضها وخاصة من رجال الدين.

(١) الشيخ قاسم هو والدها

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ٢، م. من ص ٩٧

وبقيت سلطة المجتمع هي الأقوى في هذه المسرحية، على الرغم من قوة مؤمنة ونوريتها على كل ماهر موجود، ومقاومتها لكل السلطات الدينية والابوية والاجتماعية، ورحلت إلى مرتبة تقع في دائرة اهتمام الوالي وحمايتها إلا أن قوة سلطة المجتمع قهرتها في نهاية المسرحية بحجة الدفاع عن الشرف.

يرعد هذا العرض لحضور النص السلطوي في بعض مسرحيات سعد الله ونوس نجد أن هذه السلطة جاءت على عدة مستويات و كانت أهم هذه البروزات السلطوية:

أولاً: الاقتصادية: والتي ركز عليها ونوس كسلطة إجبارية من الأعلى إلى الأدنى لترويض أو الوصول إلى المطلوب من خلال استغلال الغرض كما رأينا في مسرحيته جنة على الرصيف، ومنمنمات تاريخية، وكذلك تمثلت في مسرحية ملحمة السراب من خلال عبود الغاوي وغيرها من المسرحيات

ثانياً: سلطة المجتمع: والتي تعتبر سلطة أخرى من سلطات القمع التي تمارس على الفرد كما حدث (في طقوس الإشارات والتحولات) مع مؤمنة التي تحولت إلى عامرة بسبب الضغوط الاجتماعية التي مورست عليها فأصبحت تسمى نفسها (الماسة) لأن المهنة الجديدة بحاجة إلى اسم يتوافق وطبيعة المرحلة وفي معظم مسرحياته الأولى كانت تظهر هذه السلطة بوضوح.

ثالثاً: السلطة الدينية: والتي تعد أيضاً من السلطات الاجتماعية ولكنها تأخذ وجهة خاصة وهؤلاء كانوا يتخلون من القرآن والأحاديث النبوية وسيلة للوصول إلى مبتغاهم وتسويغها لتلائم أهواءهم وميولهم، وهذا يرفضه ونوس ولا يقع فريسة (للتأبؤ) فالشيخ متولي في (يوم من زماننا) و المضي في _ (طقوس الإشارات والتحولات) ، و الناذلي في (منمنمات تاريخية) والشيخ عباس في (ملحمة السراب) وغيرها. وما زالت هذه الظاهرة في مجتمعتنا إلى هذا اليوم وهو الأمر الذي يرفضه العقلاء وعلى جميع المستويات المجتمعية .

رابعاً: السلطة السياسية بأنواعها والتي أظهرها ونوس من خلال معظم مسرحياته والتي درسناها في هذا الفصل.

خامساً: ظهور سلطنة الحاجة الإنسانية: من الجوع والفقر والظلم كما حصل لجابر في مغامرة رأس المملوك جابر وغيرها.

وهكذا نجد ونوس وقف على دقائق الأمور في كتاباته فهو إلى جانب إبداعه كان يمثل الكاميرا الخفية التي تلتقط الأشياء وتعيد تشكيلها من جديد فهو اللاقط والباحث والمخاور والمشاكس في آن.

٢ - حضور القضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس

حيث شهدت (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) في عروضها الأولى، ورغم قسامة تلك المرحلة، شعرت بالفرح، فقد كانت المرة الأولى التي يتصدى فيها مسرحي عربي، في مثل ذلك الوقت الصعب، إلى مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعريها، فالفرح الحزيراني كان لم يزل سائناً، والحيرة تحجب على الجميع مثل خيمة الرصاص، أما الوجد فقد كان يسري في العظام كأنه الطوفان، وكانت الضرورة تقضي أن يوجد أحد، مثل ذلك الطفل الذي أشار إلى الملك وقال أنه عار: ليقول شيئاً مماثلاً، وكان سعد الله ونوس ذلك الطفل الذي قال^(١)

هذه انطباعات مشاهد لمسرحية ونوس، التي كتبها سنة ١٩٦٨ أي بعد حرب حزيران مباشرة، فقد استل أفكاره وانفعالاته من هذه الحرب التي أدت إلى دمار الأمة وتراجعها على جميع المستويات، وونوس كونه أحد الرموز الإبداعية في الوطن العربي لم يسمح لنفسه بالتخاذ زوايا سلبية، بل فرد كل ما لديه من إمكانيات وبسط أذرعته وراح يتناول الحدث بالمسؤولية المطلقة.

بعض الأدباء لا يستطيعون الكتابة أثناء وهج الحدث بل ينتظرون، وقد تطول هذه الفترة الزمنية أو تقصر، فاختار الموضوع في ذهنية المبدع لا بد له من هامش زمني قد يمتد إلى سنوات طويلة، ولكن السؤال هل استطاع ونوس المكوث طويلاً لكي يبدأ مشواره الكتابي عن حدث من أهم الأحداث على المستوى القومي والتاريخي

(١) عبد الرحمن منيف، الطفل الذي رأى الملك عارياً، مج ٢ ص ٧.

والديني، فإذا كانت النكبة أضاعت بعض فلسطين فإن الخامس من حزيران أكمل مرحلة الضياع، ليس ضياع الأرض والمقدمات فقط بل ضياع الروح والجسد معاً.

فقضية فلسطين أصبحت تأخذ منحى المحور الذي تدور حوله كل الأنظار والمواجهات العربية، من المغرب العربي وحتى عُمان بالإضافة إلى كل المسلمين في العالم، كيف إذن لا تكون هذه القضية هي المحورية على مستوى الإبداع لدى كل الكتاب والمبدعين العرب، والأدب المسرحي هو جزء مهم من هذه الحركة الإبداعية، ولذا نجد أن الحركة المسرحية وعلى امتداد الوطن العربي تناولت هذه القضية برؤى وقوالب تتوافق مع طبيعة هذا المبدع أو ذاك. كما ذكرنا سابقاً بأن بعض هؤلاء ظهروا بإبداعهم التي تمس روح القضية كما والحال عند الفرد فرج، ورشاد رشدي، وعبد الرحمن الشرفاوي وغيرهم.

وقد جاءت تجربة ونوس تنويعاً لهذه التجارب المسرحية التي عدّها الكثير من الباحثين الأنضج نثياً والأهم فكرياً بعد الهزيمة، وفاتحة مسرح التسييس الذي ابتدعه، ورأى دهائمه النظرية في بياناته المسرحية التي نشرت لأول مرة في مجلة المعرفة عام (١٩٧٠) وهذا دليل على أن بياناته النظرية قد صدرت عن ممارسة عملية للكتابة المسرحية (فونوس) كتب مسرحيته هذه في باريس عام (١٩٦٨) ونشرت لأول مرة في مجلة مواقف في آذار عام ١٩٦٩ ومن ثم صدرت عن دار الآداب ببيروت عام (١٩٧٠) وقد عرضتها فرقة المسرح الفلسطيني في بيروت عام ١٩٧١ ومن ثم عرضت بعد منع طويل في دمشق عام (١٩٧١)..."^(١)

وما يؤسف له ليست الهزيمة فقط، بل الموقف العربي حتى بعد الهزيمة، فإشارات التفصيل زادت، فلم تحاول هذه الوسائل الإعلامية إعطاء الحقيقة عن واقع المعركة، فهذه الوسائل لم تأخذ للأعداء اعتبارات بل اهتمت بقمع الشعوب وإلغائه عن معركته الأساسية، فالنساء يزغردن والجيش في حالة هزيمة ومن هنا كانت الفاجعة عندما عرف العربي بهزيمته وهو يرقص ويفني على اعتباره متصراً فزادهم الأمر بأساً على بأس، لقد عاشت الأمة العربية جواً من الكذب والخداع، فالصحف ودور

(١) صحيفة احمد علقم، مسابق ص ٨٩.

الإذاعة ومعظم أجهزة الإعلام كانت لا تمتلك الرصيد التاريخي علمياً ونفسياً لأعمال وتحركات العلو...^(١)

وعندما يشعر المواطن بأن سلطاته تظلمه فإنه يفقد الثقة بكل شيء وخاصة أن الأجواء السائدة تتطلب الصدق والوضوح والحرص على المصالح، وتلاحم القيادات مع الشعوب، فقد فشلت هذه الأنظمة العربية في إلغاء الفجوات ما بين قمة الهرم وقاعدته، وهذا ما زاد المأساة على المستوى الشعبي، فالهزيمة أصبحت مزدوجة.

١ - القضية الفلسطينية في مسرحيته

(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)

وفي هذه المسرحية يكون ونوس قد أورد جزءاً كبيراً من اهتماماته للقضية الفلسطينية، لم يستخدم التلميح بل استخدم التصريح، وأظهر موقفه المنطلق من العربية والقومية والأيدولوجية الدينية، وأولى هذه المواقف حين قال في ضمرة ملاحظاته: 'غداة حرب حزيران، كان معظم مديري ورؤساء المؤسسات الثقافية الرسمية منها خاصة، متذممين، وبمباسهم التقليدي، لكي يثبتوا وجود مؤسساتهم، في أحداث الدولة، لابد أن تكون المؤسسات الرسمية حاضرة، وحرب حزيران بالنسبة لهم، لم تكن إلا واحداً من أحداث الدولة لا أكثر...'^(٢)

ليطرح ونوس حرب حزيران، كأنها حادث سير في أحد شوارع دمشق أو عمان أو القاهرة، فهي أمر بسيط لابد من تجاوزه والعودة إلى الحياة كما اعتادها الناس قبل الحرب، وهو موقف ينتمي على السخط والسخرية والعجب. وهذا الذي دعاه لأن يطلق صرخته عالياً في أولى مطور المسرحية حينما قال: - 'تمام الساعة التاسعة إلا ربعا من صباح الخامس من حزيران ١٩٦٧م شنت اسرائيل - دولة تمثل أطر وأصعب أشكال الإمبريالية العالمية - هجوماً صاعقاً على الدول العربية فهزمت

(١) احمد العشري، المسرحية السياسية في الوطن العربي، ط ١ دار المعارف القاهرة ص ٢٠.

(٢) سعد الله ونوس مج ١ ص ٢٢.

جيوشها واحتلت جزءاً من أراضيها، لكن كان الهجوم قد كشف بجلاء شراسة الإمبريالية وأخطارها المهددة، فإته قد كشف بجلاء أكثر حاجتنا لأن نرى أنفسنا لأن نتطلع في مريانا، لأن نساءل من نحن ولماذا؟^(١)

فهذا التساؤل الذي يطرحه من نحن ؟ ولماذا ؟ من أصعب التساؤلات التي يطرحها الإنسان ويتلقاها في الوقت الذي خلصت فيه حرب حزيران وسيطرت الهزيمة على الإنسان العربي، فالمسرح الذي يمثل طبيعة الوطن العربي بلا واجهات وليس له عنوان يعتز به، ولا يدل عليه سوى لوحة سوداء ، والسواد في عرف الإنسان العربي أعلى درجات التشاؤم. فالدعوة إلى إعادة قراءة الأشياء، والبحث عن الأسباب التي أدت إلى الهزيمة هو الذي يجب أن يكون .

فهذه النهاية المأساوية لم تكن قدراً أو أمراً طبيعياً يمكن تعديده بسهولة بل لا بد له من أسباب ، أدت إلى هذه النتيجة ، وهذه الأسباب تدخل في صميم المجتمع العربي ، سواء كانت السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية ، أو التاريخية ، وبضغنا ونوس في حالة إرباك واضحة حينما تأخر موعد العرض المسرحي ، ويحاول المخرج أن يتلمس الأعذار ، ويحاول المخرج المراوغة مرات ومرات ، لكن المتفرجين يحاولون الوقوف على الحقيقة ، حتى يقول أخيراً :- (المخرج) أيها السادة .. رجاءً أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة ، ترددت كثيراً في القيام بها ، ولكن ما الممـلل ، كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلاً وكانت معظم التذاكر قد حجرت .^(٢)

ويحاول المخرج تلمس الأعذار من الجمهور حتى كانت المسرحية (السيد عبد الغني) لا يستطيع المكوث كثيراً صامتاً ، يحاول الصعود إلى خشبة المسرح وإظهار رأيه على مرأى من الجميع ، ويصور لنا ونوس أجواء المعركة ، وكيف تختلط أحاسيس الجندي بميوله ورغباته :-

الجندي ٣ :- منذ شهر كامل تقريباً لم تصلني رسالة من أهلي ، وعدتهم أن أسافر في إجازة لمدة أسبوع ثم جاءت الأحداث فألغت كل الإجازات ، أخي الصغير ينتظر أن أحمل له لعبة تمشي .

(١) سعد الله ونوس مج ١ ص ٢٤ .

(٢) ونوس مج ١ ص ٢٦ .

- أصوات :- يا ويلي .. ابني .. ابني
 - انهدم بيت عبد الرحمن الدوري
 - يا الله
 - ظهري .. إني أحترق .. النجدة ..
 - واسفاء ..
 - حريق
 - عونك يا الله
 - أهلي تحت الانقاض .
 - آه يا ويلي أسعفوني يا ناص ... (١١)

وتبدأ ملامح الحرب على فلسطين ، فالبيوت أخذت تنهدم والطائرات ترمي بالنابالم على المواطنين فتحرق الأطفال والنساء وغيرهم ، فيصور أجواء المعركة بأدق تفاصيلها وردود الفعل على المستويين الشعبي والرسمي ، ويركز على بعض مظاهر المجتمع التي كانت سائدة ومن هذه المظاهر :

(١) **الجهل والتخلف** : - فقد صور الكاتب الإنسان العربي بالجاهل الذي يجب أن يعرف جغرافية وطنه على أقل الأحوال ، ويمثل هذا الجانب عبد الرحمن فيما يبدأ بالتساؤل عن اسم الضيعة فهو القادم إليها ليحضر مسرحية ، ويعلم المسرح ويعطرح التساؤل .

عبد الرحمن :- (من الصلاة) يا سبحان الله .. ما اسم هذه الضيعة أيها المحترم .. ؟
 متفرجون :- (تعليقات ضاحكة) كله فلكلور .

- ثم من يعرف كيف تنتهي السهرة ؟
 - كنا في التاريخ ، وما نحن ننتقل إلى الجغرافيا .
 عبد الرحمن :- أسأل أيها المحترم عن اسم هذه الضيعة .
 متفرجون :- يريد أن يعرف اسم الضيعة (١٢)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. من ص ٦٣.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. من ص ٧٢.

وسرعان ما يرد عليه المخرج بإيجابية غير عادية ، فالإيجابية التقليدية أن يذكرون له اسم القضية وينتهي الأمر ، لكن المخرج أراد غير ذلك فقال : يا عم هذه ليست قرية بالذات ، إنها واحدة من قرانا إنها كل قرانا ..^(١)

تلكمة (كل قرانا) لها أبعاد أخرى غير البعد الجغرافي وهو ما أراد أن يوضحه ويركز عليه المخرج ، فالقرية هي فلسطين ، والقرية تمثل الوجدان العربي ، وهي نقطة الارتكاز ، فلسطين تمثل قلب الوطن العربي ، وهي مركز البيانات السامرية المهمة ، وهي نقطة الصراع الحالي ، ومناسبة هذه المسرحية هي ضياع هذه المنطقة واحتلالها من قبل اليهود .

وعندما يواجهنا الكاتب بحقيقة مره وهي الجهل وعدم معرفة هذه البلاد فهو أسلوب جلد الذات الذي أرادته الكاتب ، كما ركز على قضية مهمة وهي تعود ، إلى الجهل أيضاً وهو عدم قدرة الإنسان على الحوار وهذا ما مثله عزت وأبوه عبد الرحمن ، إذ يرى عبد الرحمن طلب ابنة منه النزول عن خشبة المسرح هو إساءة أدب ، ويجب محاكمته على الرغم من قناعة عبد الرحمن بتعطيل البرنامج الاحتفالي المعد له . وتتحول قاعة المسرح إلى فعل حوارى شديد للوقوف على هزيمة حزيران وردود فعلها ، ويستغل رجل السلطة الموقف فلا تعجبه الحوارات وهو الذي يجلس في الصف الأمامي ويلحظة واحدة يسيطر على الموقف ، في هذه اللحظة يدير واحد من الصف الأمامي رأسه إلى صفوف وراءه ويشير بيده ، ينهض عدد من الرجال في العتمة ويقتربون منه فيسر لهم ببعض الكلمات ، وعلى الفور يتوزع بعضهم على مخارج المسرح ، ويتوزع البعض الآخر في أروقة الصالة ..^(٢).

وما يؤكد قضية الجهل والتخلف أيضاً عدم قدرة الجنود التمييز بين الأشياء فهؤلاء لا يعرفون أقل الأشياء حتى أنهم ينظرون إلى جنود العدو وكأنهم مخلوقات أخرى .

عبد الرحمن :- بعضهم روى حكايات كأنها الكذب ، يا مسبحان الله .. واحد أقسم أن لعساكر العدو أجنحة ، وأنهم يطيرون كاللهجد .

(١) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج ١ ، م - ص ٧٣ .

(٢) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج ١ ، م - ص ٨٢ .

أبو فرج :- وواحد قال ... إن جنود العدو ليست بشراً بل آلات من حديد ، آلات تمشي وتتكلم ورمصاصها لا يخطئ ...^(١)

فإنسان ينظر إلى الآخرين بهذه الكيفية لا أظنه عاقلاً ، وتضخيم الطرف الآخر في نظر الطرف الأول له دلالات نفسية عند الإنسان فيكون ضعيفاً ويائساً ، وينظر إلى الآخر نظرة القوة والرفعة أي فوق مستوى الإنسان كما حدث لأي مخرج ، وغيره . وبالإضافة إلى قضية التخلف ، إلا أن السلطات ما زالت تسعى إلى ترسيخ هذا الأمر وإهمال أهم القضايا التي تعترض طريق الأمة وهو الغزو الصهيوني وتأخر السلطات على عائقها والتضييق على الناس ومنعهم حتى من مزاولة رغباتهم الفكرية ، فاصحاب المقدمات الأممية هم الذين يمحرون أيدي الأمن من أجل إحباط هذا الإنسان الذي قدم إلى المسرح من أجل تنمية قدراته المعرفية ويصبح إنساناً متحضرأ قادراً على التفكير من خلال الوعي الذي سيكتسبه من عالم المسرح ، فهذا الواقع السلطوي يدينه ونوس ويحاول إبراز سلياته .

كما يركز ونوس على قضية جديدة بالاهتمام وهي قضية التخلي عن الأرض ، فالصرخة الأولى يطلقها أحد رواد المسرح .

متفرج :- ولماذا خرجتم؟ (يعدل لهجته) إننا نفهم ما تمانون ، ليس هيناً ما تمانون لكن لماذا خرجتم حتى قبل أن تبدأ الحرب ؟..
عبد الرحمن :- لماذا خرجنا ؟..

أبو فرج :- إنهم يسألوننا لماذا خرجنا ؟..
عزت :- (وكأنه يتحدث نفسه) المعنى واضح ، والكلمات نفسها لا نسمعها لأول مرة .

عبد الرحمن :- يا سبحان الله ، لو أنهم مكاننا ألا يخرجون ؟ ماذا كان بوسعنا أن نفعل ؟ ..^(٢)

فالمخرج قرار صعب ، وله أبعاده السلبية على الإنسان الفلسطيني من أرضه ، وهي مسؤولية أمام التاريخ ، فليس من العقلانية الانسلاخ عن الأرض بسهولة ، وليس من البطولة الخروج من الديار ولو كان المبرر الظاهر المحافظة على الأنفس البريئة من

(١) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج ١ ، م . ص ٨٢ + ٨٣ .

(٢) سعد الله ونوس ، المجموعة الكاملة ج ١ ، م . ص ٨٧ .

الأطفال والنساء ، فخروج الإنسان العربي من أرضه يعني ذلك تركها للعدو يعمر فيها ويقيم وينشئ دولته بالطريقة التي يريد ، وهذا ما يرفضه ونوس على المستويين الفردي والجماعي .

وبالإضافة إلى المبرر السابق للخروج من الأرض يربط ونوس وعلى لسان المتفرج ما بين فلسطين وفيتنام إلا أن آخرين يرفضون هذه المقارنة .

'متفرج :- إنه يتحدث عن الفيتناميين .

متفرجون :- وأين نحن من الفيتناميين .

عبد الرحمن :- نحن لا نسمع قصصاً عن بلاد بعيدة .

المتفرج :- إذن فلتسمعوا الآن ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة .

عبد الرحمن وأبو فرج :- (معاً) ماذا يفعل فلاحو وفقراء هذه البلاد البعيدة؟

المتفرج :- يخيطنون أجسادهم إلى الأرض ، يثرثرون فيها ، يجعلون من الحجارة شياطين ، ومن القرباب ثعابين ...

المتفرج :- يموتون بالمئات .. بالآلاف ، لكن أرضهم تبقى لهم وأقوى دولة في العالم تهتز رعباً منهم^(١)

فالربط ما بين فلسطين وفيتنام يعطينا دلالة على أن الأرض بأهلها ويجب على الإنسان أن يتمسك بها مهما كانت الظروف قاسية ، فحياطة الأجساد بالأرض هو التصاق بإرادة ، وانتماء وإيمان ، وغير ذلك يعني زوال الإنسان والأرض معاً ، وهذا ما أرادته ونوس من الإنسان الفلسطيني خاصة وهو بقاؤه في أرضه يدافع عنها ويعمرها بيديه كي يبقى الوطن هو الوطن ، فلا مبرر أمام الإنسان الفلسطيني لتركه أرضه حتى لو أدى ذلك إلى موته ونجمه فكل شيء يهون أمام الوطن .

وتبدأ الأسئلة تتلاحق أمام تحديد مسؤولية الهروب من الوطن ، فالموقف صعب والاختيار ما بين الوطن والروح أصعب ، هل يهرب الإنسان بروحه وولده وأمه وأبيه أم يلتصق بأرضه وبذلك يكون عرضة للموت والتعهر والتجويع ..

ويبدأ الكاتب أسئلته حول تحديد مسؤولية ضياع الوطن فيقول :

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. س ص ٩٢ و ٩٣.

المتفرج ١ :- [بقوة كأنها يتنفس غضباً مكبوتاً] نعم أنا كذلك ، واحد من هؤلاء الذين يقرؤوا كتباً نظرية عن الثورات والشعوب . واحد من الذين يحترقون الأحلام الوردية ، وإني مثلهم ، انظر كيف أرى الأشياء ، إني هرويهم ، إنك هرويهم ، إنا هرويهم ، إنا الحرب بذاته ، هذا ما أفكر به ، يعكسون وجهي في المرآة، إني أهاجم نفسي في المرآة الأليس عاري في المرآة ، إني مسؤول ، إنك مسؤول ، لكننا مسؤولون ، ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة غيباً من المسؤولين..^(١)

فالجدل حول تحديد مسؤولية المسؤول يعمم في ذاكرة الكاتب وتبدأ الاسقاطات، لكن في النهاية لا يستطيع تحديد المسؤولية لأنها مسؤولية عامة لا تخص فرد دون فرد ولا جماعة دون جماعة (إني هرويهم ، إنك هرويهم ، إنا هرويهم) فالقضية الفلسطينية ليست قضية قطر دون قطر ، ولا قوم دون قوم فهي مسؤولية جميع العرب والمسلمين وحتى المسيحيين ، ويحاول الكاتب تحديد المسؤولية أكثر فأكثر من خلال النظر إلى المرأة فالمرأة هي الجهة الوحيدة التي تعكس الصورة الحقيقية وهي الطريقة الأحق بالإجابة عن السؤال المهم (.. من نحن) ؟..

المتفرج ٢ :- قبل الهزيمة يوجد السؤال .. الهزيمة تنفض عنه الغبار لا أكثر ، (يعود إلى اللعبة ، ويصدق في المرآة ، ويسأل سطحها الصقيل ، بإلحاح ، من نحن ..؟ في الجوف .. في القمر .. في الزوايا ، هناك .. نتحملك جيداً .

لا تتعبوا عيونكم ، فلن تروا شيئاً .. لا شيء في المرآة إلا وجه .. إلا صورة...^(٢)

من الذي يجيب عن السؤال (من نحن) فالإنسان تحول إلى خديعة ، لا يستطيع حتى تحديد ملامحه ، أو معرفة ذاته ، فلتكن المرأة إذن هي الناطق ، وهي العاكسة للحقيقة وسرعان ما تكون المرأة مخادعة أكثر فأكثر .

المتفرج ٣ :- لا شيء على الإطلاق .. ولكن أتعرفون لماذا ؟

المتفرجان ١٥+٣ :- لماذا .. ؟

المتفرج ٤ :- لأننا صور محموة ...^(٣)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. من ص ١٠٢.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. من ص ١٠٣.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. من ص ١٠٤.

ويثبت الحوار بأن الجميع صوراً محموة ، وجاء هذا التأكيد من المتفرجين في حواراتهم، ويعود سبب عجي هذه الكائنات البشرية إلى وجود القوة القاهرة في الأنظمة العربية ، فممارسة الديمقراطية ممنوعة ، والحرية الفكرية ممنوعة ، ولذا يلقي الكاتب باللوم على السلطات العربية بكل دقة ، فالألمنة يجب أن تستقر في الحلوق، وتحريكها يعني تحريك كل القوى الوطنية لغايات إلقاء القبض عليك وزجك في السجون التي لا تعرف الشمس وليس فيها مقومات المسارح ، ويبدأ الحوار بين المتفرجين من جهة وعبد الغني والمخرج من جهة أخرى ، فالمخرجون يحاولون الخروج عن المألوف وإثبات إنسانيتهم من خلال الأقوال لكن المتفرج يرفض ذلك ، ويعتبره خروجاً عن النص ، وهنا يمثل المخرج دور المسؤول أو السلطة التي ما زالت تمارس طوقوسها القمعية على رقاب الشعوب ويتوعد كل الذين يتدخلون في المسرحية .

^١ المخرج :- العواقب وخيمة لو تركناهم يستمررون ، أشم رائحة مريبة .. إنهم يهددون الأمن والسلامة العامة ، سنبدأ مرة أخرى مهما كلف الأمر ..^(١)

أما المعجوز الذي أصر الخروج عن المألوف ويصعد خشبه المسرح وهو مقتنع بما يقول ، فيطلق قضية معلم الجغرافيا ، والسؤال ، لماذا معلم الجغرافيا فقط دون باقي العلوم ، والمعارف ... ؟ فالجغرافيا أصبحت في عرفة مهزلة لا يجوز التحدث فيها ، فهذه الخريطة التي درسها المعجوز منذ عشرين سنة أين هي الآن ؟ هل بقيت على حالها ؟ ماذا أصابها .. ؟ فانهارت دول وتشكلت دول والإشارة هنا إلى ضياع فلسطين وإقامة دولة إسرائيل ، وتنسلخ الإسكندرونة وضفاف الخليل وتلحق بها فلسطين .. وقد استخدم الكاتب أسلوب درامي جميل ومؤثر :-

المخرج :- (خافت الصوت) لواء الإسكندرونة .

المخرج ٤+٣ :- (معاً) ضفاف الخليل .

المعجوز :- سلخه من الطرف الوسط في المدخل ، في الصدر

المجموعة :- (معاً) فلسطين ...

المعجوز :- الطلاب يهزؤون ، الطلاب نيام ، لم يرد أن يخفي عنهم أمانيه العميقة ، قال لهم أنه سيحتفظ بالأجزاء الممزقة في درج مكتبه ..^(٢)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، ص ١٠٤ .

فالطريقة التي استخدمها المخرج ، أسلوب مؤثر ، فتقطيع الخريطة يعني بالنسبة للعجوز عندما روى حكايته إحدى أمرين :-

١. استحالة بناء الخريطة ثانية أي عدم عودة الأرض وإقامة الدولة العربية.
٢. السخرية من الأسلوب الذي تمت فيه طريقة التجزئة وكأنها أسهل من تقطيع ورقة ودسها في جيب المعلم .

وكل الحالات صعبة ووقعها مؤثر فهذه القطع تمثل المهاجرين ، والفقراء ، والجياع والعراة من أبناء الأوطان المشردين في أرجاء الدنيا . وتختلف مستويات تلقي النبأ ، فالمخرج ما زال يصر على التبرير السليبي بينما المتفرج رقم (٧) يرفض قبول التمزق أو الانحلال من الجذور أرقى التهديد ، أما المتفرج رقم (١) يعتبر السقوط نقطة انطلاق جديدة فالإدارة موجودة ، والخيام التي قامت للفلسطينيين هي علامة على تمسك هذا الإنسان بأرضه حتى تبدل الخريطة لا يعني لمولاء الناس شيئاً . فالصرخة التي يطلقها ونوس هي المؤامرة التي تحولنا في لحظة واحدة إلى بهائم ، لا نملك القدرة على التفكير ، الجميع يحلم بالمسؤولية وهي طموح مربوط بالأيادي السود .

المتفرج رقم (٧) - نسي المذهب عذابه في ذلك اليوم من حزينان ، وسالت بنا الشوارع ، كنا جميعاً نريد ألا نقبل ، نريد أن نكون مسؤولين^(٢)

ولدا تناسينا الآلام الفردية والجماعية ، نسيتا عرينا ، وجوعنا وغيتنا ، كما نسيتنا ضياع الأوطان ونهاية عروبتنا وثبات أمتنا .

كما يركز ونوس على دور المرأة القيادي والذي لا يقل عن دور الرجال الشرفاء والمجاهدين ، فدورهم ريادي ، ويؤخذ بعين الاعتبار وهو ما أراده كيف لا وهي الفاتلة :- امرأة :- (من الصالة) أرادت النساء صنع الرصاص وقنابل من حليهن .

متفرج :- (من الصالة) أردنا سقاية الأرض بدماء الغاصبين .
امرأة :- (من الصالة) أرادت النساء أن يضعن خوذة بدلاً من المساحيق .

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص ١١٠.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س ص ١١٥.

امراة :- أن يعملن بنادق وذخيرة بدلاً من حقائب الزينة ...^(١)

بالإضافة الى كل أصناف الشعب، فالجهازون لهم دور إيجابي، والحدادون وكل فئات المجتمع العربي، وهذا رأي يحترم ولو كان على سبيل الأمانة . أما الجانب الإعلامي فكان على جميع مستوياته متأزماً وساقطاً ، فكان دوره سلبي، وانتهزاسي وقد أثر على الشارع العربي تأثيراً سيئاً ، فيقول :-

المتفرج ٧ :- من على شرفاتهم ووراء مكبراتهم ، قالوا لنا بوجوه عابسة .

المتفرج ٥ :- وعيون مهلدة .

المتفرج ٧ :- عودوا إلى بيوتكم ، وتابعوا من وراء منجاعاتكم بطولات جيشنا الباسل وفي لحظات تفرقت جموعنا ، التي احتشدت بها الشوارع دون موعده .

المتفرج ٣ :- وخابت إرادتنا ..^(٢)

فالتصريحات الإذاعية التي كان يطلقها المذيع أو الناطق باسم الدولة هي تصريحات مخادعة ولم تستطع خدمة نظام الحكم بشكل عام ولم تستطع خدمة المواطن العربي الذي أحس في نهاية الأمر بأنه خدوع وكل ما كان يسمعه كذب وكذب .

المتفرج ٧ :- عدنا إلى حارتنا ، إلى بيوتنا ، إلى المقاهي والشاي وهدير الإذاعات ...^(٣)

فالحالة هذه ورصدنا من قبل ونوس ليؤكد لنا بأن المؤامرة كانت موجودة وعلى جميع المستويات ، فالسلطات تشهر المواطن بأنه غير معني ، وهي بدورها غير معنية بما كانت النتيجة على ما رأينا من استلاب الأرض وضياع الإنسان .

ولذلك تأتي أم اسحق التي تمثل الصهيونية السياسية الحاكمة لتقولها بصراحة :- "كل مكان تدوم به بطون أقدامكم يكون لكم ، من البرية ولبنان من النهر ، نهر الفرات ، إلى البحر الغربي يكون تجمعكم ... ولا تعف عنهم بل أقتبل رجلاً وامراً وطفلاً ورضيعاً بقرأ وحاراً"^(٤)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١١٨.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١١٩.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١١٢.

(٤) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ٦٩.

هذه هي البنية الفكرية الصهيونية التي أراد ونوس التركيز عليها وإبرازها،
 يبين لنا طرائق تفكير الإنسان الصهيوني ، فهم يتحفظون هذه السياسة لترسيخ كيان
 سياسي ، لأن من معتقداتهم أنهم هم الأسياد وباقي البشر ما هم إلا خدماً خلقوا
 لأجلهم ، ما هم إلا حثالات وقرود تسير على قائمتين ، ولا تحسن إلا الشر والكذب
 ... واللغة الوحيدة التي يفهمها هؤلاء الهمج هي الشدة^(١)

وبناء عليه خلق الصهيوينيون الطريقة التي تبني عليها دولة بني إسرائيل ليريون
 أبناءهم ويحقنون عقولهم بكل ما يمس للعرب بإساءة، ويسحبون من عقولهم كل ما
 يمس للعرب بأخلاقيات واثية، فالإسلام برأيهم يقوم على الإرهاب، والعرب ما هم
 إلا حيوانات لا يستحقون الحياة. وما لإسرائيل إلا شعب الله المختار الذي يستحق
 الحياة حتى لو كلفهم هذا إبادة البشرية كاملة.

فالإنسان الصهيوني يرى ونوس أصبح واقعاً علينا مواجهته فهو يمثل إلى
 جانب القوة السياسية أيديولوجيا راسخة في عقولهم ، وعلى الطرف الآخر الإنسان
 العربي الذي يمثل في حقيقته البساطة والامتسلام وضعف الإمكانيات ، ويحاول هذا
 الصوت الفلسطيني أن ينفخ ، ويكون على قدر المسؤولية فهذه القارعة تربت على
 ظهر وليد أخبها ، وتحشو في ذاكرته قيمة الأرض فيقول :- "أنا وعد بن محمد
 الصبدي عرفت قبل الولادة ، قصتي ... طرود مرتين من بلدي ، ولما كانت ساعة
 ميلادي حز علي أن أرى النور في أرض غربة .. فتمسكت بمجدار الرحم وعاندت حتى
 استطاعت أمي أن تأتي وتلدني في أرضي ... وقبل أن أتم أول شهوري انتزعوا أمي
 مني ، ورموها خلف الجسر ... حين كان عمري سبعة شهور ، سجنوا عمي إسماعيل
 .. وعمي لتتمنى أن أكون حين أكبر مثل عمي إسماعيل ... ومثل جدي .."^(٢)

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ١٠٥-١٠٦.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ٦٨.

ب - القضية الفلسطينية في مسرحية الاغتصاب

لقد عاد ونوس بعد انقطاع طال عن كتابة المسرح، وعاد بمسرحية تحمل القوة في الغماهير:

الأول: أنها تناولت قضية من أهم القضايا على الساحة العربية والدولية ووقف عتدها الأمر الذي لفت انتباه الكثيرين.

الثاني: أدخل الشخصية الصهيونية بصورة تقابلية مع الشخصية الفلسطينية وهذه تعد جراءة إذ قليلة هي الأعمال التي تناولت الشخصية الصهيونية في أعمالها.

إذ كان إدخال الاسم اليهودي لأي عمل عربي بمثابة خيانة غير مقبولة وقد نجحاً ونوس على إدخال هذا العنصر إلى مسرحيته الاغتصاب من منطلق تعامل مع الواقع، فالكيان الصهيوني أصبح كياناً موجوداً ودولة قائمة لا يمكن تجاهله. والصراع القائم ما بين الفلسطيني أو العربي والصهيوني هو صراع سياسي فالعدو الذي يواجه الإنسان العربي هو عدو صهيوني يمارس كل أنواع القتل والتخريب والتفكيك، والمهم الذي يحاول تخسيسه هو إقامة دولة إسرائيل، ولا يسعى لإقامة كيانات ايدولوجية وهذا ما يؤكد أنه لا يمكن تقديمها - القضية إلا من الزاوية السياسية وأن أية محاولة لزوج الدين فيها أو تقديمها كصراع إثني أو قومي يجعلنا نخسر... فالمستوى السياسي هو وحده الذي يعطيها عدالتها وعقلانيتهá ويعدها الواقعي^(١)

وهذا ما مثلته الشخصيات الصهيونية في المسرحية مثل أم اسحق ومائير، وما يركز عليه ونوس هو ارتكاز هذه الشخصيات على بعض المواقف الثوراتية التي تأخذ الجناح العدائي للإنسان بشكل عام، فكل ما هو غير يهودي يصبح عدواً، فتؤخذ بصورة انتقائية فاضحة فهم يركزون على أسفار الاحتلال والتدمير والقتل^(٢) أما الجوانب التي تكون فيها مواقف إنسانية وتمثيل الروح الأخلاقية فإنهم لا يتعاملون - معها هذا ما أرادته الفارعة - على حب الأرض، والحفاظ على الحق وهو الطريق الذي سلكه الأجداد، على خلاف التربية الصهيونية التي تقوم على العداوة وقتل الآخر، وإنهائه مهما كانت الأسباب.

(١) أحمد نجم - المدف، الاغتصاب بين الكتاب والقارئ، المدف ع ١١٠١٢ دمشق ١٩٩١ ص ٣٧

(٢) أحمد نجم، م. ص ص ٦٩.

ويظهر ونوس الموقف المسبق للصهيونية وكيف اتخذت القرار بالقضاء على أي كيان غير يهودي، ولا يقبل إلا بالقضاء على هذه الكيانات فيقول الدكتور ابراهام منوحين: "هذه مملكة العصاب والجنون، الرأس كله مريض والقلب يجملته سقيم، من أخص القدم إلى الرأس لاصحة فيه، بل مكلوم ومحبط وجراح طرية لم تعصب، ولم تكن يدهن..."^(١)

فالهدف أمام الكيان الصهيوني والسياسة اليهودية واضح ولا بد من استئصال طالما أنه مريض، والقضاء على هذه الكيانات تعني إقامة كيان بديل وهو الكيان الصهيوني، ولذا يتوافق خطاب الدكتور مع شخوص المسرحية الآخرين فيقول موشي: اذبحهم ذبحاً.^(٢)

وعلى الرغم من أن ونوس يظهر بصورة جلية هذه المواقف العدائية للعرب إلا أنه لا ينكر أن بعض اليهود ليست لهم علاقة بالحركة الصهيونية، ولا يظهرون أية عداوة هؤلاء العرب بل يظهرون الود والحب فيها هو ابراسحق من هؤلاء، وتظهره أم اسحق على أنه خائن ويشكل خطراً على الصهيونية والقومية اليهودية فتقول الأم:

"بل كان يعلنها بوقاحة صاحبه، في فترة من الفترات أصابه ولع الدفاع عن العرب، كان يريد مناكدتنا، صار يجمع أقوال اليهود الموسسين من أمثاله ويشرب بها أمامنا، قال فلان، وقال علان، وكنت أحمر خجلًا، وأتميز غيظًا، وذات يوم سمنا وكالة للرأسمالية اليهودية والعالمية، فأمسكه مائير من ياقته، وقال له بصوت بائر، أبلعه، فبلغ لسانه وسكت، كان جباناً رغم ضوضائه..."^(٣)

حتى أن الأم تنكر لأبوة زوجها لابنها (جوزيف بنحاس) وتفرق ما بين الأب الذي يأتي من صلب ولده وما بين الأب الذي يربي ويساعد الابن على بناء شخصيته ومستقبله، وبهذا تؤكد بأن (مائير) هو الأب الفعلي لإسحق، وتنكر لأبيه الحقيقي.

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. س، ص ٦٩.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. س، ص ٦٩.

(٣) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. س، ص ١٣٩..

وهكذا يستمر ونوس بإظهار الحقد الصهيوني الدفين وما يهدف اليه من خلال وجوده في فلسطين، ويظهر ونوس القنوة الخارجية للإنسان الفلسطيني ويظهره وهو في مقاومته إذ لم يكن الإنسان الفلسطيني يوماً متخاذلاً ومجاهداً، ففلسطين تحولت إلى ساحة معركة، ولم تعد ترى غير النيران:

الفارعة: ماذا تعنين؟ أخبريني... ماذا يجري...

دلال: إنها تشتعل وتنتد

الفارعة: هل تمتد فعلاً؟

دلال: نعم، من بيرزيت إلى غزة... ومن الخليل إلى القدس^(١)

فاحركة الثورة تسيطر على كل أجزاء فلسطين إذ لم يكن الوطن سليماً يوماً ولا المواطن كذلك، إلا أنه يظهر الوطن العربي ممارس سلبته علناً، ويرفض ونوس هذه الممارسة ويعتبرها حاراً في جبين الإنسان العربي لان القضية الفلسطينية هي قضية الجميع فيقول على لسان الفارعة:

دلال: غداً المظاهرة الكبيرة، يجب أن أمضي الآن... هل تريدن شيئاً؟

الفارعة: كم أتمنى لو كنتُ معكم.

دلال: هي أيام وتكونين معنا.

الفارعة: لو أنهم يرسلون بدل الأناشيد بعض الدم والطحين، حقاً هذا ما نحتاجه بعض الدم والطحين...^(٢)

وهكذا يستمر ونوس في رسم صورة الصهيونية الحاقدة على كل بني الإنسان بجرأة وبأسلوب مقبول بعيداً عن الانفعالية المتخبطة، وإظهار ايدولوجية هؤلاء الأعداء المنخورة في تشكيلها، وسقوط الإنسان العربي في مواجهة هذه القومية المتفككة.

ولم يحاول الباحث التوغل كثيراً في هذه المسرحية لأنه سيأتي على دراستها بالتفصيل في فصل لاحق.

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ١٥٤.

(٢) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج١، م. س، ص ١٥٥.

الفصل الرابع

أثر المذاقته مع الغرب

في مسرح سعد الله ونوس

صحيح أن المسرح العربي بدأ طفلاً، يحاول النهوض من مخدعه بصورة بطيئة، إلا أنه يختلف عن باقي الفنون الإبداعية من حيث المولد والنشأة، وأمر طبيعي أن يمر هذا المولود بالمرحلة اللازمة لكي يصل إلى مستوى المعاقاة وإثبات الوجود، وقد ذكرنا سابقاً كيف بدأ وخاصة عند سعد الله ونوس، فهذا الكاتب الذي انتقل بجسده وروحه من سوريا إلى أقطار هربية أخرى وإلى فرنسا، لم تكن روحه ترضى بالحباسها داخل نفسها، بل حمل سعد الله ونوس هم التأثير والتأثير على المستويين الداخلي والخارجي فعلى المستوى الداخلي، كان همه إيصال فكره وإبداعه إلى الإنسان العربي من خلال مشروعه الذي تبناه سواء من حيث بث روح الوعي والثقافة أو خلق روح الثورة والتخلص من كل ما هو سلطة سلبية .

هذا من جانب ومن جانب آخر اهتم سعد الله ونوس بإبداعه المسرحي وحاول أن يكون مبدعاً لا مهرجاً، ولذا جمع بين طيات مسرحياته الكثير من المعارف والثقافات والسياسات، التي تتوافق مع مشاريعه الثقافية، ولذا انتقل بمسرحه من الشكل إلى الاهتمام بالمضمون أيضاً وتعمده إلى الأسلوب وإعطائه الروح الجديدة، ففي المرحلة الأولى من حياة سعد الله ونوس المسرحية، كتب (مأساة بائع الدبس) و(الرسول المجهول في مأتم انتيجونا)، (وقصد الدم)، (والقهى الزجاجي) وما إلى ذلك، يلاحظ الدارس أنه لم يكن يوظف التراث، وإنما يكثف بمسرحيته فحسب^(١) لفني مسرحيته (الفيل يا ملك الزمان) أخذ الحكاية الشعبية المعروفة فمسرحها بطريقة من حيث الأدوار وترتيب هذه الأدوار وتكليف الأشخاص بحفظها وإلقائها ومن ثم عرضها على خشبة المسرح لغايات إيصال الفكرة إلى الجمهور وهي أن الشعب إذا لم يحم بواجبه تحتل مكانه الفيلة، ولم يعد هذا الإنسان قادراً على المطالبة حتى بحقوقه.

وحينما انتقل ونوس إلى المرحلة الثانية في كتاباته للمسرح نجده في حكاية مسرحية (الملك هو الملك) استعاد من الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة وهي حكاية هارون الرشيد إلا أنه أضاف إليها ولم يعالجها كما صالحو المسرحية السابقة إذ أدخل تعديلاً على شخصياتها، وبنائها وفكرتها، فمن المغارات التي أدخلها على البناء هو

(١) الرشيد بو شعير، الزبوتولد يريجت في مسرح الشرق العربي، ٢، ص ٣٣٥

موقف الشهبندر والشيخ طه وحتى زوجة الخليفة على تجاهل الفرق ما بين الشخصيتين؛ الملك الحقيقي أو الملك المصنوع، أما على مستوى الشخصيات فقد أضاف (عبيد) و(زاهد) و(مقدم الأمن) و(زوجة أبي عزة وابتته) وعلى جانب آخر نجد الفرق أيضاً ما بين (الملك هو الملك) و(رجل رجل) حيث أن ونوس ركز في هذه المسرحية على الحكم وطبيعته وكيف يجب أن يكون، ففي الوقت الذي أراد (بريخت) أن يظهر الثياب العسكرية على إمكانية تغيير الإنسان، نجد الرداء عند ونوس تدل على السلطة والنظام السياسي. و بالإضافة إلى ذلك نجد ونوس وكأنه قد تأثر (بريخت) في تقنيات المسرح الحديث، فهو العائد من باريس وهو المثقف، والمولع بالثقافة، وهو الذي يحاول أن يأتي بما هو مفيد، ومن هنا نجد أنه متأثر بهذا المسرحي وهو العالمي بنظرياته، وأكثر ما تجده قد تأثر به رأي (بريخت) القائل (المسرح بدون جمهور - شيء لا معنى له. وبالتالي فمسرحنا لا معنى له، وإذا لم تعد لدى المسرح صلة بالجمهور، فهذا الأمر ناتج من أن المسرح لم يدرك بعد ما يراد منه، وإن هذا المسرح لم تعد له القدرة على عمل ما كان يعمل يومًا ما، وحتى في حالة استطاعته القيام بذلك، فإن ما يقدمه لا يجيد من يرغب بمشاهدته)^(١) وبهذا يلجأ (بريخت) إلى الواقعية في تقديم مسرحه وفي كافة الاتجاهات، سواء كان الفضاء المكاني، أو اللغوي، أو حتى فضاء خشبة المسرح، والفضاء الزماني، كل ذلك يجب أن يأخذ المتفرج بعين الاعتبار، وهو ما يسمى بأدلة المسرح فقط ومسرح الحوا، وإنما هي مسألة تلاحظ في الأدب بصفة عامة وفي باقي الأجناس الأدبية، كذلك ولأسباب تتعلق بتطور المجتمع بالمهادنة والسلم الاجتماعي الذي نلاحظ في هذه السنين الأخيرة، فالمسرح أصبح يهتم بالجانب الفني والبنائي والتكويني أكثر..^(٢)

وشيء طبيعي أن يهتم المسرحي بصفة عامة بالمتلقي لأن الطرف الآخر مهم جداً، ولا يقل أهمية عن الممثل، فبدون متفرج لا يمكن أن يكون مسرحاً، وخاصة أن هذا الفن الإبداعي لا يختلف عن باقي الفنون الإبداعية الأخرى من حيث أخذ المتلقي بعين الاعتبار، لا بل زاد عليه المسرح بقوة وأسلوب أكثر فاعلية وهو إشراك المتفرج في بناء العمل الدرامي. وهذا الأمر اقتنع به ونوس وأصبح علامة من علامات

(١) يروتو لبريخت، نظرية المسرح للحمي، ص ١١

(٢) د محمد غرماش، حوار حول المسرح، جريدة صوت الشرق، المغرب، ٢٧ أبريل لعام ١٩٨٥م

مسرحه على اعتباره الأسلوب المسرحي لعصرنا، إن من المتعذر تلخيص أسس المسرح الملحمي في عدد من الكلمات، ومع أنها تتوضح بالتفاصيل في العديد من جوانبها، فإننا نستطيع أن نقول بأنها تتعلق بأداء الممثل وتكتيك خشبة المسرح ، وبالقسم الأدبي من المسرح والموسيقى المسرحية . وباستخدام السينما وما إلى ذلك . إن ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو ليس في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد . فالمشاهد يجب ألا يتعاطف بل يجب أن يحادل وفي مثل هذه الحالة فليس من الصحيح قطعاً أن نجرد هذا المسرح من الإحساس ، أن النتائج التي يمكن أن تترتب على هذا السلوك هي نفسها فيما لو قمنا اليوم بتجريد المعلم مثلاً من الإحساس...^(١)

وعلى الرغم أن هذه النظرية قد تلاقي بعض المعارضة وخاصة في المجتمعات المغلقة أو المختلفة نظراً لعدم قدرة هؤلاء الناس على الجدل في الجوانب السياسية والأيدولوجية ، وهذا ما واجهه ونوس عندما عرض مسرحية (مفارقة رأس المملوك جابر) على الرغم من وجود مرونة ونوس في مسرحه ومحاولتها الدائمة كسر طوق الجمود الذي يلف المتفرجين ولذا لجأ ونوس يطالب المتفرجين بثلاثة واجبات^(٢) .

١. أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض لا تقوم له قائمة دون وجوده .
٢. أن ينهي سلبيته ، لأن ما يدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لا بد له من موقف .
٣. أن يشعر بمسؤوليته وبيان موقعه من أي عمل ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية خاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً وعلى وطنه أيضاً .

ولذا يعرض ونوس الجمهور ، موحياً إليه بأن يكون وقفاً ، يقاطع العرض إن حاول تخديره .

وقد تأثر ونوس بالمسرح الغربي على عدة مستويات سواء بما كان يسمى بالثغريب بما تحمل هذه الكلمة من عمومية، أو تأثره ببعض المسرحيين العالمين أمثال بريخت ومنهجه أو يحض الأعمال على مستوى المسرحية الواحدة أو عدة مسرحيات، وسأنتهي على ذكر هذه المستويات بالتفصيل:

(١) برتولد بريخت، نظرية للمسرح الملحمي، ص. ٥٦.

(٢) محمد بلوي، تحليلات الثغريب في المسرح الليبي، ص. ١٢٩.

أولاً : أثر بريخت في مسرح سعد الله ونوس.

لقد استفاد ونوس من تجربة بريخت في عالم المسرح نظراً للتواصل مع هذا المسرحي الألماني المشهور، وقد تأثر به بطريقة مباشرة، وقد أكد ونوس على ذلك، ولكنه تأثر به بطريقة مباشرة بأسلوبه الذي أراد قلم يحاول أن ينقل إلينا بريخت كما هو، ولم يحاول نقل الأعمال المسرحية على حالها، وكلما حاول ذلك وخاصة في بداياته يجد نفسه مضطراً لكتابة ما هو جديد، أما تأثر ونوس بريخت فيأتي من جانبين:

الأول : تأثيره بالمستوى التفريري.

ويذكر بريخت بأن التفرير لأجل أن يقدم للمشاهد (تفرياً) تلك الحوادث التي ينبغي أن تعرض عليه، أن هدف التكتيك ذي التأثير التفريي يتلخص في الإيحاء للمشاهد بعلاقة تحليلية انتقادية تجاه الأحداث المصورة، أما الوسائل فتكون فنية^(١). وانطلاقاً من هذه القاعدة لمجد ونوس يتمثل مواقع التفرير في مسرحاته عامة بما يلي:

١. لجوئه إلى استخدام الإيحاء لتوصيل رسالته وهي من المظاهر البريختية كما في مسرحية (الملك هو الملك) عندما خلع الملك ثيابه وارتدى ثياباً تنكزية وكذلك فعل وزيره.

٢. وكذلك استخدام الإيحاء من خلال اللافتات التي كانت تعلق في بداية بعض المسرحيات إذ يكون لها دلالة فكرية سواء عقائدية أو تاريخية.

٣. تقديم شخصيات المسرحية والتعريف بهم وهذا يتوافق مع موقف بريخت الذي يرمي إلى عدم تقمص الممثل تقمصاً تاماً للشخصية التي يمثلها .

٤. يحافظ ونوس على المسافة ما بين الأحداث المكتبة والمتفرجين، وهذا يؤدي إلى عدم إدماج الجمهور مع البطل وهذا ما قاله بريخت ألووخ يحافظ على المسافة التي تفصله عن الأحداث ومواقف الناس في الماضي وأن على الممثل أن يحافظ على مثل

(١) برتولد بريخت، نظرية المسرح اللحمي، ص ١٢٩.

(٢) بريخت، نظرية المسرح اللحمي، ص ١٣٦.

هذه المسافة حتى بالنسبة للأحداث وعلاقات معاصرة، وإن عليه أن يقدم لنا هذه الأحداث وهؤلاء الناس على أساس التفريب^(١). وهذا ما حدث لنونس في مسرحية (الملك هو الملك) ومنعمات تاريخية، وغيرها.

ويبقى الأدب طرف مهم في تنمية القدرات الإنسانية وتنمية الوعي، ودفع الروح الفردية للالتقاء بالروح الجماعية، فيشكل بعد ذلك بعداً طقسياً يكاد يقترب من الاحتفالية. ويبقى المسرح هو الفن القادر على خلق الالتقاء ما بين الفرد والجماعة، والقادر أيضاً على خلق روح الوعي والثورة، ولذلك فقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة، فعملوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التفريب، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعي والفكري والسياسي، بحيث يخرج المشاهد من سلبية ويشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره، وصولاً إلى الوعي بنفسه وطبقته وجماعته. وإذا كان التفريب هو تحويل المؤلف إلى شيء غريب يحرك الذهن ويفجر السؤال فإنه لا يعدو أن يكون وسيلة لا غاية^(٢) وهذا ما توافق مع طبيعة ونوس وبعد الاهتمام بالجمهور هو من أوليات المسرح الناجح، ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا^(٣).

ولذلك نجد من أولى اهتمامات الجمهور وثقافته، وقضاياه، ليجسد الفنان الطريقة التي من خلالها يستطيع التحرك. وهذا يساعد الفنان على الوصول إلى عقل المشاهد، وبالتالي نشوء علاقة ما بين الفنان والمشاهد.

وأكثر ما نلاحظ ذلك مثلاً في مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي كتبها بعد عودته من باريس وبعد أن ضاعقت فلسطين، ف شعر بالأمانة التاريخية الملقاة على عاتقه فقدمها، وعنونها بحفلة وهذا يعني أنها حلقات متداخلة سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى المؤسسات، هذا بالإضافة إلى أنه لم يحدد المكان، فالفضاء المكاني يتسم بالتفريب الجغرافي، فلم نعرف المدينة أين هي، ولم نعرف القرية أين تقع، وكل ما نعرفه من هذه المسرحية أن مجتمع المتفرجين خليط ما بين البسيط والبرجوازي

(١) بريجت، نظرية للمسرح المعاصر، ص. ١٣٦.

(٢) محمد بدوي، فصول، ص ٩٠.

(٣) محمد بدوي، فصول، ص ٩١.

والأرستقراطي، والمسؤول الكبير والموظف البسيط، وهنا لا يبقى المتفرجون حياذيون بل يشاؤكون في العرض المسرحي، وما كانت هذه المسرحية تقوم على الموقف القومي الساخن وتحول مكان العرض المسرحي ويطرحون الآراء ويحولونها إلى مساحة للجدل وخلق الحوار البناء، نجد في مسرحيات أخرى لا يقدم إلا الموقف التعليمي كما في مسرحية "الغيل يا ملك الزمان". أما في (مغامرة رأس الملوك جابر) فهو عمل تفريري أيضاً ولكن بأسلوب آخر، إذ يصطدم الواقع التاريخي الممزوج بالأسطورة مع الواقع العيني الذي نعيش حالاته الصعبة، وكذلك في مسرحيته (الملك هو الملك) الذي تآثر فيها بمسرحية (رجل برجل) لبريخت أيضاً.

ثانياً: تأثره بالمسرح الملحمي

لقد انتقل سعد الله ونوس إلى المرحلة الملحمية بعد مروره بمرحلتين سابقتين وهما المرحلة الألهية والتي تعد المرحلة الأولى، والمرحلة الثانية والتي تسم بالتسجيلية التي كتبت فيها عدة مسرحيات مثل الغيل يا ملك الزمان (ومغامرة رأس الملوك جابر) وانتهاءً بمسرحيته (سهرة مع أبي خليل القباني) حيث يبدأ استلهم موضوعات من التراث والقصص الشعبي والتاريخي موظفاً ثقافته المسرحية المعاصرة، ومستفيداً من تجارب المسرحية السابقة ليخرج إلينا بتصووص جديدة، هي من حيث الأشكال الفنية قفزة نوعية في مسرحه خاصة، وإضافة طيبة إلى المسرح العربي^(١).

ومحمد ونوس قد اقتنع بما اطلع عليه في الغرب وخاصة المسرح الملحمي الذي بدأ متأثراً به كثيراً وخاصة المرحلة الأخيرة. وربما لم يكن هنا رأي ونوس لوحده بل كان رأياً يقتنع به الكثيرون، "أن الشكل المسرحي الملحمي، بما يمتاز به من خصائص فنية ينسجم مع تراثنا الشعبي، ويستطيع أن يستجيب لما يصبو إليه من تعميق في الوعي العربي، كما يستطيع أن يستوعب الحياة العربية بمختلف أوجهها التي أصبحت معقدة إلى حد بعيد، على أثر احتكاكنا بالحضارة والثقافة الغربيتين، وتطور مفاهيمها

(١) إسماعيل نهد إسماعيل، الكلمة للفعل في مسرح سعد الله ونوس، م. م. ص. ٩٦.

ويستطيع أيضاً أن يستغز ذهن سواد الشعب، ويشعره بضرورة الحوار وتحمل مشكلتنا المسرحية كمشكلة النخبوية، ومشكلة أداة التعبير^(١).

ولذا نجد ونوس تأثر بريخت وجعل من نظرياته منهجية يتبعها في بعض مسرحياته وخاصة في المرحلة الثالثة، فقد تأثر ونوس باللامع الجمالية وهي الأساليب والأدوات الفنية، وكذلك في الجوانب الفكرية وفي استلهاام الشخصيات المسرحية. فعلى الصعيد الشكلي تأثر سعد الله ونوس ببريخت فاتخذ من المسرحيات ذات النهايات المفتوحة منهجية جديدة لم تكن ملحوظة عند ونوس وخاصة عندما كتب مسرحيي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) و (سهرة مع أبي خليل القباني) أما باقي مسرحياته فإن طبيعتها كانت تختم عليه إغلاقتها، كونها مستلة من الموروث وهذه تسم بالبدائية والنهاية، ولاحقاً نجد المسرحيات (طقوس الإشارات والتحولات) و (منمنمات تاريخية) و (ملحمة السراب) و (يوم من زماننا) و (أحلام شعبية) وهنا نجده يصب كل قواه في هذه المسرحيات للخروج بمشروع مسرحي ناجح.

وعلى المستوى الشخصي نجد بريخت يحاول الابتعاد عن سلبية المتلقي وممارسة تثويره ليتفاعل مع الممثل لا بل مشاركاً أيضاً، وقد اقتنع ونوس وفاعليته بتوظيف المفترج العربي وذلك يعود للأجواء التي كان يشارك فيها المتلقي العربي في حضرة الحكواتي لطبيعة هذا المتلقي، كان يملق ويطلب ويجاور، فالمتلقي العربي لديه القابلية بالتثوير على الرغم أنه يكون منغمساً بالإيهام المسرحي أحياناً. بالإضافة إلى أن الموضوعات التي يطرحها ونوس في مسرحه هي موضوعات قابلة لتثوير المتلقي وجعله إنساناً محاوراً ومتفاعلاً مثل القضايا التاريخية.

كما هو الحال في مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) والراوي حميد العجلوني، وكذلك في مسرحيته (يوم من زماننا) الذي يقدم شخصية المؤلف المراقب للأحداث ولا يحاول الاندماج معها، ولذا لنجد يظهر من حين لآخر كي يعبر عن هواجس (فاروق) ذلك المدرس الذي فقد ثقته في العالم. وفي (ملحمة السراب) تطلع علينا الزرقاء التي تذكرنا بزرقاء اليمامة وهي قارئة المستقبل، وفي هذه المسرحية لا تتوقف عن طرحها لقضايا الماضي بل تأتي بالأخبار المستقبلية فتقول:

(١) د. الرشيد بوشعير، أثر برتولد بريخت في المسرح العربي، ص ٣٦٢.

الزرقاء : هي نرجرج ساقها هذا المساء راودتني الرؤيا، وينبغي أن أخبركم ماذا أبصر، ولا يجوز أن أكتمه لا .. لا يحق لي أن أكتم عنكم ما أراه .. اللهم صل على النبي .. أبصر عاصفة رهية تتقدم، وطفل وحيد في العراء، ليس هناك من يحميه وليس هناك ملاذ يلجأ إليه، والعاصفة الرهية تزجر وتتقدم، (يتكون من حولها حشد من الرجال، تميز من بينهم ضرغام وخلف الدوري ويوسف العجلوني وآخرين).

يوسف: ماذا تجبر الزرقاء؟

ضرغام : أنها تمتودعنا بالأهوال

رجل عجوز: احذروا .. ما أخبرت الزرقاء عن شيء إلا وقع ..

الزرقاء: اللهم صل على النبي، إني أبصر، وليت النور ينطفئ في عيني، ولا أبصر ما أبصر سافر عبود الفادي، ومعه قرينه الشيطاني، أحلى صباياكم^(١).

وكذلك في مسرحية (منمنمات تاريخية) يلجأ إلى اختلاق شخصية تقوم بهذا الدور وهو (مؤرخ قديم) وظهوره يأتي في مقدمة المشاهد ويعطيه دور سارد التاريخ أو المشاهد على عصر ما. وإلى جانب هذه الشخصية يوظف ونوس أشخاصاً آخرين للقيام بهذا الدور كابن النابلسي والشيخ الشاذلي وغيرهم.

أما على مستوى الموسيقى والفناء، فقد أدخلها ونوس إلى مسرحياته وبهذا انغلاياً في الأشكال المسرحية، حيث تحولت الدراما إلى عمل خفيف الظل على المتفرجين إذ كسرت حواجز الانطباعية في المسرح بما عرف عنها من جمود ورتابة وغطية، وكذلك أدخل الفناء والشعر بأشكاله المتعددة وخاصة في مسرحيات (حفلة سمر..) و(سهرة مع أبي خليل القباني) و(طقوس الإشارات والتحولات) و(ملحمة السراب) وغيرها.

أما المسرح المنطقي والذي حاول برينجت إيجاده، بحيث يبتعد عن مسرح التسلية وخلق مسرح هادف، من خلال محاكاة بعض الظواهر وإعطاء الحلول أو حتى عرضها لخلق حركة مسرحية واعية، فهذا المنهج قد تأثر فيه ونوس أيضاً لأن وعيه السياسي والاجتماعي يجعله يؤمن بهذه المنهجية فهو صاحب مشروع ثقافي يدعو للوعي والتفكير بالدرجة الأولى، وفي مسرحيته (حفلة سمر..) يحاول الوقوف على

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١ م. س ص ٧٤٥.

أسباب الهزيمة وهذه منهجية سيطرت على معظم أعماله الإبداعية ويعبر عنها بكتابات النظرية بما أسماه (مسرحة التسييس).

وفي مسرحية (يوم من زماننا) نجد فاروق ممتازاً لا يقف عن حدٍ نظراً للحالة المتقلبة التي يعيشها فيحاول الانتقال من الغفلة إلى الوعي، من الخطأ إلى الصبح والابتعاد عن كل البيئات الميوعة. ويكتشف إلى أن الوفاء قد تفشى في كل مكان فيقول:

'فاروق: شيء لا يصدق ... يا فاطر السموات والأرض.. قلبت رأسي لا أعرف ماذا أقول.. إن أفكاري تتشابك وتخلط تدافع عنها بحمية وحماية، هذا شيء غريب وغامض.

الشيخ: أتمنى فعلاً أن أقلب أفكارك، وأن أجعلك ترى أن الفساد هو في المدرسة التي تعمل فيها، وهو في العمل الذي تعمله، وبدلاً من تصيد الشبهات، والخوض في أعراض الناس، ليتك تواجه الفساد الذي نجح فيه.

فاروق: إني .. إني...^(١).

وهكذا يعرض ونوس الحالة ويحاول إيجاد الحلول لها إلا أن فاروق بدلاً من أن يواجه النضال والعمل يواجه بالموت. وهذه رؤية جليدة فالخلاص بالموت هي من صميم المنهج الفكري التحليلي.

وهذا ما نجده أيضاً في منمنمات تاريخية إذ تصل (سعاد) ابنة الشاذلي إلى مرحلة الموت عندما رأت أن كل شيء انتهى، فتزوج على أسوار القلعة ثم تنتهي حياتها وحياته حتى لا تقع في العار من جنود التتار.

وهنا يمتزج الموت بالفرح فالعرض هو خلاص في المرحلة الأولى من الحالة اليايسة ثم الموت وهو الخلاص الأخير من الحياة التي ترى نهايتها ففضل الخلاص بهذه الصورة، وهذه اللحظة الإشراقية عند الإنسان الواعي والفكر وهذه تتوافق ومنهجية ونوس. فسقوط دمشق وسقوط سعاد جاء متوافقاً في اللحظة الواحدة، وهنا تتداخل الفضاءات الروحية مع الزمانية مع التاريخية.

(١) سعاد الله ونوس المجموعة الكاملة (يوم من زماننا) ج ٢ ص ٢١٥.

وفي هذه المسؤولية الفكرية التي نهجها ونوس نمجده قد ابتعد قليلاً عن الرؤية الفكرية البريختية التعليمية والملحمة وتحرر من بعض القائلين على الأيديولوجية لأن بريخت في المرحلة الأولى التعليمية وفي المرحلة من تطوره المسرحي لم يكن يهتم بالقضايا الميتافيزيقية إطلاقاً كما لم يكن يهتم بالقضايا الاجتماعية العامة مصطنعاً المنهج الموضوعي الجدلي الذي يستهدف الإحاطة التاريخية بالظواهر الإنسانية والاجتماعية^(١). وهذا ما يفسر منهجية ونوس الذي ينهي مسرحياته بالمأساة حيث تصدم شخصياته بالواقع الذي يستحيل تغييره فتموت فوراً.

أما على مستوى خلق الشخصيات عند ونوس فإنه ينظر إلى الشخصيات من منظور المبدع وليس المؤرخ، ولذا استطاع أن يمرر بعض الملحوظات عن شخصية ابن خلدون مثلاً فأظهره ضد وطنه وأمهته مقابل كسب مودة عدو العرب وهو تيمورلنك، وهذه نظراته الخاصة فيه، وما يهمنا هو أن ونوس استطاع أن يجد مقابل بعض الشخصيات التي طرحها بريخت شخصيات في مسرحه فابن خلدون ذلك المؤرخ وعالم الاجتماع والمثقف والواعي وحامل لواء الأمانة التاريخية يقف مقابلة (غاليلى) عند بريخت ذلك الشخص العالم والمكتشف لقوانين دوران الأرض حول الشمس ولكن ما يلبث أن يتكرر لها عندما تضطهد الكنيسة وبدلاً من التمسك بالحقيقة العملية التي تؤكد دوران الأرض حول الشمس نراه يداهن القائمين على الكنيسة ويتراجع عن نظريته خوفاً من بطشهم^(٢).

وإذا كان ابن خلدون قابل غاليلى، فإن الكنيسة أخذت موقع تيمورلنك من حيث السلطة وقوة التأثير على هؤلاء العلماء، ويأتي ابن خلدون بعد ذلك ليبرر موقفه كونه العالم الذي يستقرئ الأحداث ويحاول الخروج من مأزقها بصورة لا تلحق الضرر به أو بعلمه، ويجعله هنا ونوس العالم الانتهازي فيقف ضد أهل دمشق لإرضاء تيمورلنك فيقوم بدور الوسيط لتسليمه دمشق دون أضرار، وحبته أيضاً أن مقومات الدولة التي كانت تقوم عليها الدولة الدين، والعصية، انهيارت ولم يبق لها وجود، وتشابه آخر أيضاً ما بين ابن خلدون وغاليلى، هو وقوف تلميذ كل منهما في وجهه فشرف الدين يقف في وجه ابن خلدون ويحاججه بالحجة والمنطق فمثلاً:

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، ط ١، ص ٢٣٠.

(٢) د. الرشيد بو شعير، دراسات في المسرح العربي المعاصر، الأهالي، دمشق ١٩٩٧ ص ٢٣.

شرف الدين: لو أن سيدي يثق بالشعب ويؤليه ما أولى الملوك من النظر والاهتمام.

ابن خلدون: في هذا الغروب الشامل قد تكون قبة الضوء الوحيدة هي وصفه الغروب والشهادة عليه.

شرف الدين: حين تلم بنا الخطوب ويهدد الخطر وجود الأمة، من الحزين؟ ألا يكون لدى العالم ما يفعله إلا وصف المهنة،

: هل أنت خائف يا سيدي؟

ابن خلدون: هل أنا خائف؟! في زمن الغروب والمهرج، حظ كبير أن ينجو المرء بنفسه وعلمه (يمطى) أرهقي هذا الجدل لنستريح قليلاً فأماننا نهار حافل وعصيب^(١).

وهذا الحوار يشبه حواراً آخر لبريخت فيلور بين غاليليو وتلميذه ينتهي بتعليق التلميذ على موقف أستاذه المتخاذل المتكرر للحقيقة بقوله: (تعيس هذا البلد الذي ليس فيه أبطال، فيرد عليه الأستاذ: كلا تعيس هو البلد الذي يحتاج إلى أبطال^(٢)).

فالمقارعة والمجادلة موجودة ما بين التلميذ والأستاذ وهو جدال يقوم على الرفض من الطرفين التلميذ والأستاذ.

وعلى الرغم من علاقة ونوس بيريخت وتلامس الروح ما بين المسرحين وعلى جميع المستويات إلا أن ونوس استطاع بإمكاناته أن يحافظ على أصالة مسرحه، ويعطيه الروح اللازمة لروح الشرق، على مستوى الشخصيات والأفكار، والمبادئ والروح العربية والإسلامية الأصلية.

(١) سعد الله ونوس، المجموعة الكاملة ج ١، م. ص ٤٠٧.

(٢) د. الرشيد بوشعير م. سابق ص ٣٧.

النص الغربي ومسرح سعد الله ونوس

القصة المزدوجة للدكتور بالي أنموذجاً

لم يكن من الغرابة بمكان لجوء ونوس إلى الاستفادة من تجارب المسرحيين الغربيين، ولم يكن منكراً لهذا الأمر، فهو الذي يقرر ويعترف بأنه حاول أن يترجم هذه المسرحيات ونمذجها في سوريا إلا أنه تراجع فيقول: "في بناء الحكاية استغنى عن عمل الكاتب الإسباني أنطونيو بوينو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالي) وفي البداية كان مشروعى هو أن أعيد نص بايخو ذاته للعرض المسرحي، ولكن سرعان ما عدلت عن الفكرة مؤثراً كتابة نص جديد حول قضيتنا الحورية، قضية الصراع العربي الإسرائيلي، ولعل من المناسب أن نذكر هنا أن إلهام المسرح الحقيقي لم يكن في يوم من الأيام الحكاية بعد ذاتها، وإنما المعالجة الجديدة التي تتيح للمتخرج تأمل شرطه التاريخي والوجداني..."^(١)

لنوس كان على قناعة تامة أن هذه المسرحية تصلح للتمثيل على مسارح سوريا لأنه كان يؤمن بأن الهم الإنساني واحد والظروف والاضطرابات السياسية التي مرت بها إسبانيا شبيهة لما تعرض له الوطن العربي وخاصة في فلسطين. فمثل مسرحية بايخو التي تعد شاهداً على أحداث العصر في إسبانيا (وخاصة الحرب الأهلية وما رافقها من اختلالات واعتقالات ودمار حرب البسوس والنفسوس وهذا الخط الذي يجمع بين المسرحيين إلى حد بدت فيه مسرحية ونوس -الاختصاب - صدى لمسرحية الكاتب الإسباني^(٢).

فالمستوى التفكيرى لنوس وضعه أمام استحقاقات الأمانة الإبداعية والعملية لذا وجد التزاماً عليه تقديم كل ما هو جاد وما يخدم مشروعه الثقافي، فكانت قضية الوحدة والتحرير من الاستعمار والسلطة التي توازي الاستعمار أحياناً هي البؤر التي توجه إليها ونوس لذلك مات وهو يتطلع إلى عالم متحرر تسوده قيم الحق والخير والجمال، مسيرة ونوس في كتابة المسرح أعطته تجربة واعية لكيفية البدء في الكتابة المسرحية، فتجربته الطويلة أوصلته إلى إنتاج مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) و(سهرة مع أبي خليل القباني) و(الملك هو الملك) ويختتمها بمجموعة مسرحيات كتبها

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ٤، ص ٦٣.

(٢) د. فسان السيد: (الصوت والصدى) مجلة جامعة دمشق، ص ٨٣.

وهو على فراش الموت منها، طقوس الإشارات، ومنمنمات تاريخية . وأيام
 خمورة...و المسرحية التي متقابل بها مسرحية(بايخو) هي مسرحية الاغتصاب التي
 كتبها سنة ١٩٩٠ وهذه المسرحية تدور حول محورين
 الأول : الحرية الإنسانية التي وصلت إلى مرحلة مسدودة
 الثاني : المشهد الصهيوني اليومي في فلسطين وما يمارسه من قوة ضد الإنسان
 الفلسطيني من تعذيب وتكليل وإهانة.

وقد استفاد ونوس من تلك المسرحية على عدة مستويات منها بناء الشخصية
 المسرحية وكذلك الموضوعات وغيرها . ولكن الاتجاه الذي شد ونوس وكان له الأثر
 الأكبر على كتابة مسرحية الاغتصاب هو الموضوعات التي تتوافق وطبيعة ونوس
 وكذلك توافق طبيعة الصراع الذي يعيشه الإنسان العربي، ولم يكن ونوس الوحيد
 الذي حاول نقل بانحو إلى الساحة العربية، فقد حاول الكاتب المسرحي السوري (علي
 عقله عرسان) أيضاً أن ينقل هذا الإبداع حيث عرض مسرحيتين هما (المدنسة)
 لبياناتي عام ١٩٦٩ (والأشجار تموت واقفة) ١٩٧٦ لا ليخاندور كاسونا، حيث مثلنا
 على خشبة (المسرح القومي السوري) حيث تمحوران بعداً إنسانياً، علّق بعد ذلك
 الدكتور عبد الله أبو هيف قائلا : كتب بنيا بينانتي ميلاً من المسرحيات لذكر منها
 على سبيل المثال لا الحصر .. (عش الآخرين)أو (ناس معروفون) و(ليلة السبت)
 و(السيدة) و(الدنيا مصالح) و(بيبا دونتيل) و(المدنسة) وغيرها، ولكن في مسرحياته
 كلها كان كاتباً أخلاقياً من نوع ما فقد بدا هازناً من الدين، ساخرأ من ظواهر الحياة
 الاجتماعية، وكانت العلاقات بين الناس ليست سوى مقابل، قد تقطع البطن، وقد
 تبعث على الضحك، و انتهى واحظاً ذلك الواضح الحزين، الذي نجد مثاله في الكتاب
 القديم، فلم تظهر في كتاباته ما نسميه بروح العصر، فعلى الرغم من التيارات الكثيرة
 والجديدة، التي رافق ظهورها سير حياته، لم يتأثر بها من قريب ولا من بعيد الذي لا
 يخطر على البال كآخر من يضحك فيكون ضحكه كثيراً يثير الغزع والتجمد في الرؤيا،
 والاكتفاء بما يمكن أن يكون، والمدنسة في النهاية عرض مسرحي، ظل محافظاً على
 رؤى كاتبه الليبرالية^(١).

(١) عبدالله أبو هيف، للفنسة بين ليبرالية الكاتب والتزام المخرج، جريدة الثورة، دمشق ١/٣٠

وقد نظر بعض الباحثين إلى الرابط ما بين ونوس وبايخو من عدة اتجاهات وأهمها المتأقفة على اعتبار أن ونوس استفاد من ثقافة الغرب وحاول توظيفها بالأسلوب الذي يخدم من خلال إبداعه أولاً و الأدب العربي ثانياً . فونرس كان يؤمن بالتأثير و التأثير، على اعتبار أن الإبداع في النهاية تجارب إنسانية يمكن أن تضيف إلى بعضها، معارف وأفكار وأساليب جديدة، وقد حاول باحثون النظر إلى هذه العلاقة على أسس الأدب المقارن، وهنا أقف بين هذا وذاك لألتخذ الجانب التناسبي لدراسة الأعمال الأدبية ما بين الاثنين مركزاً على القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ومسرحية الاغتصاب لونوس من جانب آخر؛ كنموذج واضح ومعترف به من قبل ونوس نفسه . وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الكثير من مسرحيات ونوس تعد مثالا واضحا للتناص مع مسرحيات فريية مثل :-

١. مسرحية جوقة التماثيل التي كتبت عام ١٩٦٥ و التي تناصت مع مسرحية الرسول المجهول في مآتم انتيجونا، والتي ذكرناها في فصول سابقة.

٢. مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، التي كتبت عام ١٩٦٨ حيث تناصت مع (ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيراتدلو) ، وكذلك مع مسرحية (ثورة الموتى) لاروين شو، بالإضافة إلى ما استفادته من بريخت وخاصة في مجال المنهج العلمي .

٣. وتناصت مسرحية القليل يا ملك الزمان والتي كتبت عام ١٩٦٩ مع الموروثات الشعبية.

٤. أما على المستوى الملحمي فمسرحياته التي تتحى هذا المنحى كثيرة وقد ركز الباحث عليها سابقاً.

٥. وقد تناصت مسرحية الملك هو الملك، مع مسرحية (رجل برجل) لبريخت أما مسرحية (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) والتي تناصت مع مسرحية (موكشوت) لبيتر فافس. وكذلك مسرحية (كل شيء في الحديقة) لجايلز كوبر وكذلك كتب (ملحمة السراب) تناصت مع أسطورة فاوست وكذلك نجلد مسرحية (الأبام المخمورة) تتناص مع مسرحية (الاغتصاب) فهي ذات وقع خاص ولها خصوصيتها ففناعة ونرس بهذه المسرحية تفوق كل الفناعات بما يخص المسرح بشكل عام.

بايبيخو والمسرح:

ولد بايبيخو في مدينة (جوادا خارا) وهي قرية من مدينة ملويد سنة ١٩١٦ وقد أثرت في حياته عدة مواقف منها.

١. طبيعة حياة والده الذي كان في القوات المسلحة ويتمتع بحس مرهف يمارس من خلاله الرسم وكان يتمتع بثقافة عالية، الأمر الذي حول بيته إلى فضاء ثقافي أثر في حياة بايبيخو.

٢. انضمامه إلى حركات التمرد حيث بقي في حالة انتظار للحظة الوقوف تحت المشنقة إلا أنه خفف عنه هذا الحكم إلى السجن، على أثر عفو عام، وقد غادر السجن سنة ١٩٤٦ وكانت هذه الحياة ما بين مقاتل في صفوف القوات المسلحة ومنتزعة على النظام وارتقاب ساعة الإعدام لحظة الخروج من السجن لها كبير الأثر في حياة هذا الكاتب.

٣. نهاية الحرب التي أعقبتها حالات مأساوية من الإعدام اليومي طيلة ثمانية شهور وسجن لمدة سبع سنين، كل ذلك أثر في حياة بايبيخو وجعله يعيش حياة مأساوية أدت إلى تعمق تجربته وانطباعها بالمأساة، ولذا حاول تجديد المأساة وتوظيفها بما يتناسب وروح العصر.

وبقي يمارس هوايته في مجال الرسم حتى بعد خروجه من السجن، وكان ملجأه الوحيد للتعبير عما يدور في خلجات نفسه، ولذا فقد ترك بصماته على كاتبها في طبيعة بنائه الفني لمسرحياته وما تزخر به من عناصر تشكيلية...، ويبين مسرحه بأزميل شحات، أو يجلد معلمها برشة رسام، وأقرب شاهد على ذلك هو الوصف المطول الذي يضعه لمناظر هذه المسرحية التي تقدم لها. إلى ما يترسب في بعض أعماله من معارف فنية لا تتاح لكل الناس، تتم عن مدى عمق إحساسه باللون وأصالة إدراكه للخطوط ووعيه بما هو أدق من ذلك وهو طبيعة لحظات الخلق عند الفنان التشكيلي، ففي مسرحيته (الوصيفات) على اسم أشهر لوحات الرسام الإسباني العظيم (بيلازكيت) التي تعتبر جو كنلا متحف البرادو في ملويد، يقدم لنا بويرو في طيات الحوار حفنة من اللغات اللكية عن التكوين الضوئي في اللوحات والرؤية الجديدة للألوان والفضاء... ويذهب في مسرحيته الأخرى حلم العقل التي تتناول

المرحلة الأخيرة من حياة رسام إسبانيا الأكبر (جويا) .

ونجد التزاوج الأصيل بين الرسم والمسرح في البناء والروح والأداء^(١).

المسرح عند باييخو :

انطلق كاتبنا في كتابته للمسرح بعد خروجه من السجن أي بعد سنة ١٩٤٩ حيث كتب مسرحيته المشهورة (تاريخ مسلم) وقد لاقت نجاحاً أثناء عرضها على المسرح القومي نظراً للحسن القومي الذي تمثله هذه المسرحية وخاصة بعد الحرب، ثم قدم بعد هذه المسرحية بفترة طويلة مسرحيته (اليوم عن سنة) ١٩٥٦ وهي تعالج آمال وطموحات الإنسان الإسباني الذي لم يعد يحلم إلا بالخروج من القهر والاضغوط الاجتماعية من خلال ما يسمى (باليانصيب) وهي تقدم نموذجاً إنسانياً للإنسان يجيد حرف كثيرة لكن يبقى منهك الحال معلوم الآمال والطموحات، ثم تأتي مسرحية الكوة ١٩٦٧، وهذه تعتبر وثيقة تروي قصة أسرة وقفت ذات ليلة على سكة الحديد تنتظر القطار حيث لا يستطيع أحد من هذه الأسرة ركوب القطار إلا فرداً واحداً ويبقى الآخرون يلهثون وراءه، وتكون النتيجة تموت الطفلة الصغرى ويحين الأب، وبعد فترة من الزمن يعود الصراع ما بين الابن الذي ركب القطار إذ يصبح على حالة جيدة وبعد الأخ الأصغر الذي يصبح مثقفا لكنه يائس الحال ويرفض وضع أخيه وجميع الوسائل التي اتبعها في حياته وبعد ذلك يأتي دور الأب والقدرة الإلهية، وقد لاقت المسرحية نجاحاً كبيراً أيضاً، وتأتي بعد ذلك مسرحية (القصة المزدوجة...) والتي ستكون موضوع بحثنا في هذا الفصل . وله مسرحيات أخرى كتبها قبل هذا التاريخ ويعده منها . حالم من أجل الشعب عام ١٩٥٨، وكذلك مسرحيته الوصيفات ١٩٦٠، ومسرحيته حلم العقل ١٩٧٠ وغيرها من المسرحيات التي تعد تاريخاً وصورة واضحة تحكي قصة إسبانيا وتمزقاتها التاريخية، أما قصة موضوعنا (القصة المزدوجة ..) والتي منع عرضها على المسرح الإسباني أو حتى عرضها في كتب ونشرها، إلا أنها عرضت في إنجلترا من خلال ترجمتها إلى الإنجليزية عام ١٩٦٩ ونشرها في إحدى المجلات الأمريكية.

(١) د. صلاح فضل. مقدمة (القصة المزدوجة للدكتور بالي) من المسرح العالمي، الكويت، ١٩٧٤م ١٣

ويمكن إجمال (خصائص هذه المسرحيات عند بايبيخوفي)^(١) :

١. تعتبر وثائق اجتماعية تشهد على عصرها وتمثل كل منها حلقة متصلة الأطراف.
٢. تعتبر داخل الإطار التاريخي .
٣. تنفذ داخل أعماق الطبيعة الإنسانية.
٤. تدور حول العلاقة بين الحلم والواقع.

ومسرحية القصة المزدوجة تعد من المسرحيات الاجتماعية ولو أنها تطرح المشهد السياسي إذ تركز على عدة قضايا منها حرية الفرد وقدرته في تحمل الصراع للوصول إلى حصته على الرغم من الضغط والإرهاب الذي يواجهه، وهنا نجد بعض نقاط الالتقاء ما بينه وبين ونوس إذ أن كلاهما التقى مع الآخر في النقاط التالية:

١. ركز كل من بايبيخو ونوس على التاريخ في مسرحهما.
 ٢. قاوم كل منهما السلطة بشتى أنواعها.
 ٣. بقي الكاتبان يجران أشكالا مسرحية جديدة حتى نهاية حياتهما .
 ٤. تأثر كل منهما بيريخت صاحب نظرية المسرح الملحمي.
- وهناك نقاط أخرى على مستوى الأسلوب أو الأشخاص أو معالجة القضايا و التي سنأتي على ذكرها عند الحديث عن قضية التناسع عندهما .

موضوع المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول فكرة التعذيب السياسي وتأثيره على الإنسان بكل مكوناته الجسدية والروحية ، وأحداثها تقع في بلدة (سوريليا) حيث تركز على قصة رجل أمن هو (دانييل بارنيس) وزوجه ماري بارنيس ، وأمه والجدة، ورئيسه باولوس بابا وزملائه في ممارسة التعذيب على أشنع صورة، أما الطرف الآخر في التعذيب فهو (ينيال مارتني) وزوجه (لوثيلا مارتني) التي اغتصبت أمام عينيه وعذبت في أشنع صور التعذيب أيضاً، والمستوى الثالث هو الذي يمثله الدكتور بالمبي

(١) د. صلاح فضل. مقلمة القصة. ص. ١٤

وسكرتيرته، حيث يبدأ برواية أحداث مرت عليه في مذكرته فيملئها على سكرتيرته ويتدخل المخرج هنا ليصعدنا على خشبة المسرح ويلفتان انتباه الجمهور إلى عدم تصديق كل ما يقال . إذ لجأ إلى الأسلوب الملحمي في غاطبته للجمهور يطلب منهم بعض المظاهر مثل الابتسام. وهنا يعتمد المؤلف إلى سرد أحداثاً مرت عليه في مذكرات يملئها على سكرتيرته على المسرح، ولا يكتفي المؤلف بمذكرات الدكتور بالمى بل يعمد إلى إدخال اثنين من مرضاه يمثلان المجتمع بكل ما يعملته تناقص وخداع كي ينصحا الجمهور بأن لا يصدق ما يقال له، لأنه كذب مبالغ فيه كثيراً^(١).

وتدور أحداث المسرحية حول قضية الاقتصاد من الذي قام بتعذيب أنيبال وزوجته حيث أصيب أنيبال بالعجز الجنسي أثناء فترة التعذيب لكن دانيال يصاب أيضاً بالعجز الجنسي وهو عقاب وقع له على فعلته وكأنه شرب من نفس الكأس التي شرب منها أنيبال فيقول:

دانيال: تصوري أي شي، ولأنني فعلت هذا، فقد تكفل في داخلي بمعاقبي، وتركني في نفس الحالة التي تركته فيها .. أو تكفل بهذا أحد، لأنه يوجد إنسان آخر في داخلنا، يتولى عقابنا .. إنسان آخر ١١. تكتم ماري أناتها الموجهة وهي تنظر إليه بعيون جاحظة ثم لا تلبث أن تجلس بصعوبة على المقعد، وتغمض عينيها ماري.. إنني أستحق الاحترار، لقد فكرت كثيراً في هذه الأيام وكل التبريرات لا تقنعني، أنا نفسي، لكن ما أريد أن تصوري مدى الفتيان الذي أشعر به من نفسي^(٢).

وعلى الرغم من محاولة دانيال أن يكون ذلك الإنسان الآخر، أقوله لك هو أني نادم - وهو صوت الضمير الإنساني الذي تحرك في داخله- يقتل على يد زوجته التي اكتشفته على حقيقته، فهو الجرم الذي ارتكب الكثير من جرائم الحرب، والفضل يعود إلى (لوثيلا مارتني) زوجة المعتقل والتي تزور ماري وتعلمها على أخطاء زوجها، فتتفاجأ هي الأخرى بما تسمعه من زوجها حتى أنها تصل إلى حالة مرضية، ولا تختمل أن يكون زوجها بهذه الصورة محرّجاً، وهي بدورها تمثل حالة من حالات الجرائم التي يرتكبها هو وأصدقاؤه فتعرض للاغتصاب وتحاول التخلص من هذا الكابوس الذي يجثم على صدرها فتبادر إلى قتله.

(١) د. غسان السيد، مقاله مجلة جامعة دمشق، م. س، ص ٨٧.

(٢) بايخرو، القصة الزوجية للدكتور بالمى، ت صلاح فضل، الكويت م. س ١١٣ - ١١٤.

وسعد الله ونوس يستفيد من هذه المسرحية ويطلق على مسرحيته اسم
(الاغتصاب).

التنافس بين المسرحيتين (نموذج تطبيقي)

قد يكون مبرراً للذين اختلفوا على مقدار التنافس بين مسرحيتي ونوس
وباييخو فمتهم من قال بالنقل، وآخرون قالوا بالتوليف، أو بالأعداد وقد يكون
اقتباساً إلى درجة أن الناقد الدكتور غسان السيد عبر عنه بالصوت والصدى^(١) وفي
حقيقة الأمر أن نص ونوس مرتبطاً ارتباطاً قوياً بنص باييخو من مستويات وزوايا
مختلفة، سواء على مستوى الموضوع، أو الشخصيات أو غيرها فالفضاءات متقاربة،
وجاءت ملاحظات ونوس في بداية هذه المسرحية لتؤكد أن تأثيراً من نوع ما قد حدث
إذ يقول بانه كان يشوي ترجمتها ومثيلها في سوريا إلا أنه عدل عن ذلك وكتب
مسرحيته (الاغتصاب) إذن هي من وحي تلك المسرحية لباييخو، إذ أعاد إنتاج نص
باييخو والذي أسمته كريستينا (بالنصبة الواصفة) قافلة:

"Metatextual" هو بكل بساطة علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصاً
بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد
عدم ذكره.^(٢) إذ حاول ونوس التأكيد على عدوانية إسرائيل ومحاولاتها لإبادة كل ما
دون اليهود، والتي عبر عنها (الفخيم) من خلال اسحضار النصوص المختلفة من
العهد القديم، وخاصة الزامير وأسفار الملوك، فأعاد إنتاج المعنى من خلال هذه
الدلالات، أي التوسع العدواني، والعنصرية وزيادة الشعوب، وهذا كله أراد منه
ونوس، التحليل في الفضاء العلواني الذي تمثله دولة العنصرية اليهودية وهمجيتها
وعنفوانيتها وإطلاق العنان للإبادة الفردية والجماعية ضد الإنسان الفلسطيني
والعربي عامة، إلى درجة أن المعتقلين سواء كانوا من النساء أو الرجال مدنيين أو
عسكريين لم تتوقف وسائل التعذيب والقتل اليوم لهم. أما على مستوى الشخصيات

(١) غسان السيد، م.م، ص ٨٣.

(٢) المختار حسني، مجلة علامات، السعودية، م.م، ص ٢٥، ١٨٣.

بين المسرحيتين فيمكن أن نوضح هذا التقارب والتلاقي بين النصين على الشكل التالي. ففي مسرحية الاغتصاب ركز ونوس على بعض الشخصيات والتي كانت نقطة الانطلاق على المستوى الموضوعي، والرمزي في آن، ف شخصية دلال وما تمثله من وعي شخصي واجتماعي وإنساني ومعرفتها الأكيـلة لما يدور حولها تقع هذه الشخصية فريسة للاغتصاب والاعتقال والتعذيب وكأنه مصير كل الوطنيين .

وهي إشارة إلى الضريبة التي يدفعها الإنسان الوطني، ويتم اغتصابها أمام زوجها لغايتين للتوغل في إهانتها، وانتهاك أنوثتها، وإخراجها من دائرة الإنسانية التي تربط بعذريتها، والغاية الأخرى إهانة زوجها وإشعاره بقدره الآن الذي يقف محتاراً أمام هذا المنظر المرعب، فأرادوا تعذيبه لموقفه الوطني أيضاً، فهو الرفض لكل أنواع التعاون مع العدو فهو الرفيق الوفي لرفاقه ولا يمكن أن يقوم بدور الخيانة فيعطي أسماهم للقتله والأعداء.

فاسماعيل يقع ضحية أيضاً لمواقفة النبيلة التي تؤدي به نهاية إلى إصابتها بالمرض، أما اسحق فانه يقع بدوره في المصيدة بينما كان الجلاّد والمتقم من اسماعيل، ومنصبها زوجته فيصبح اضعف من أن يدافع عن نفسه، فيلجأ إلى الطبيب النفسي (منوحين) الذي أخذ يعالج اسحق نتيجة شعوره بالعجز الجنسي، وعلى الرغم من تردد اسحق للالتقاء أو اللجوء إلى منوحين إلا أن زوجته نصر على اللجوء إليه، وبعد محاولات كثيرة يستجيب لطلب زوجته ويزور الدكتور الذي يعرض له قضيته، ويكون جواب الدكتور له

الدكتور: وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد، جاء يطلب معونتي، ولم استطع أن أقدم له أي عون، حين روى لي ما علمته شعرت بالاحتلال، وبما يشبه التورط، كان يخبرني معه شاهداً على تاريخنا، على تاريخي وتاريخي، وما كان بوسعي أن أختبئ وراء قناع مهنتي، ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصه وتخص علم الأخلاق، بل كان حدثاً له مغزاه، وأثره على تاريخنا جميعاً، مرضى وأطباء فحولاً ومختلين... لا... ما كان بوسعي أن أختبئ خلف قناع الطبيب البارد والحمايد،... ولا تدخل بيت الولاية لتجلس معهم وتأكل ولتشرب^(١).
إلا أن اسحق سرعان ما يكتشف ما هو أعظم من مصيبتة وهو اغتصاب

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، مج ٣ . م . س ص ١١٥ .

زوجته (راحيل) من قبل صليقه:

راحيل: وهل ضروري لمنعة إسرائيل ومجدها أن اغتصب أنا أيضاً؟

إسحق: ماذا تقولين...؟

الأم: (باختصار) وما هذه القصة أيضاً؟

راحيل: لقد اغتصبني جدهون

إسحق: يا إلهي... حقاً إلى أي حضيض نهوي!

الأم: الزنى شيء، والاغتصاب شيء آخر

راحيل: اغتصبني كما يغتصبون العريبات أثناء عملهم المجيد، حدثها عن

حفلاتكم، يا إسحق، حدثها عن حلمة النهدي المبتورة.

إسحق: يا إلهي إلى أي حضيض نهوي! ^(١)

أما دور الأب ماثير الذي يبني علاقة قوية مع أم إسحق، وهذه العلاقة امتدت سنوات طويلة حتى أنه كان سبباً في قتل زوجها، وبقيت محافظة على علاقتها معه وإسحق يعلم بالحادثة لذلك يقول: (بل استرد نفسي، انظر في عيني إن كنت مجروراً، أهذا المسلخ المريع هو المكان الذي هيأته لظهور المسيح؟ أهله هي رسالتنا الروحية؟ (يشير إلى جدهون) أم هؤلاء السارقين سبني الملكة القديمة، لا شك أنك تعرف ما فعله هذا الرغد، وربما هناك.

يا للحضيض؟ نعم... هذا هو إنجازك الكبير، لقد أقمت ملكة للحضيض (يعر كل من ماثير وجدهون مسلمه) العبا الكرة والنقش على حيازة هذه المسألة، كلاهما محترف، ولكن... لو غيرت فإني أفضل أن يقتلني قاتل أبي... (يرفع ماثير مسدسه بيد ثابتة، ويطلق عدة رصاصات يتكلم إسحق في الأرض ^(٢)).

ويقتل إسحق على يد ماثير وكانت ردة فعل أمه لا شيء... نعم لا شيء.

سرى قولها إلى ماثير (وكيف افعل إن لم تقف إلى جانبي)

أما دلال فإنها تمثل الجانب الوطني، وتأخذ بعداً إيجابياً في الصراع فهي امرأة فلسطينية، أما الفارعة فهي الأخرى امرأة ذات بعد وطني فلسطيني.

فتقول: لم أخطر بالرحيل مع أمي خشية ألا يسمحوا لي بالعودة إلى وطني

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج ٣، م. م، ص ١٤٧.

(٢) سعد الله ونوس: م. م، ص ١٦٠.

أبقيت في حضن عمي... وعمتي تريد أن تنمو كما ينمو الأطفال في الحرافات، أن
أتعلم عشق الكلمات وعمري بالشهور لا بالسنوات، هكذا ستحبها يا وعد وعمتي
تتمنى أن أكون حين أكبر مثل عمي إسماعيل، ومثل جدي حسين الصفدي، أما
أبي... لكن لا... لتدع أباك في همه...^(١)

أما الثالث الشخصي الذي كان يمثل (الأم، مائير، جدعون، وغيرهم
فكانوا يمثلون الجانب الصهيوني بكل أبعاد التاريخية، فهم الذين يرسمون سياسة
القتل والاختصاب للعرب، وهم الذين يرددون ما قالته التوراة في أسفارها والتي تؤدي
إلى تدمير العرب وثقافتهم وإقامة الحضارة الصهيونية على إنتاجها فمثلاً:

الأم: كل ما كان تدوسه بطون أقدامكم يكون لكم، من البرية ولبنان، من
النهر، نهر القرات إلى البحر الغربي يكون تحتكم.

مائير: وأما هؤلاء الشعوب التي تعطي الرب إلهك نصيباً فلا تبق منها نسمة
ما، بل تحرقها حرقاً.

جدعون: أبسلم إبسالاً،

موشي: أذبحهم ذباً.

الأم: ولا تقف عندهم، بل اقتل رجلاً وامراً، طفلاً ورضيعاً، بقرأ وغنماً
جلاً وحماراً،

مائير: عليكم ألا ترحموا حتى تدمروا نهائياً ما يسمى بالثقافة العربية التي بنينا
حضارتنا على أنقاضها^(٢)

وما سبق يدلنا على أن الشخصيات عند ونوس تشكل بمستويين الأول الذي
يشكل السلطة بما تحمله من قمع واضطهاد، والثاني وهي الفئة التي كانت ضحية
فالمجموعة الأولى أبرزها ونوس مثل إسماعيل، ودلال، والفارعة بالإضافة إلى بعض
الشخصيات الفلسطينية الأخرى. والتي يقابلها عند بايخو انيسال سارتي وزوجته
لوريليا، فإسماعيل متأثر بموقف انيسال الذي اتخذ من المقاومة والتضحية هدفاً له مقابل
حصوله على حريته وكرامته، حتى أن الحياة تصبح عبارة عن قفص يحيط بهذه
الأبطال في المسرحيتين وعندما يحاصر الإنسان ولا يجد البشة التي تفهمه أو تعطيه

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج٣، م. ٣، ص. ٦٨.

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج٣، م. ٣، ص. ٦٩-٧١.

بعض حقوقه يحصل التمرد والثأر وعدم الالتزام بمعطيات المجتمع، فتقول ماري مثلاً:
 لم تفهم قصدي يا دكتور فأنا أفكر في كل هذه الأشياء لكنها جميعاً لا تبحث في نفسي
 أي أمل على الإطلاق، أشعر أنني عاجزة عن بذل أي مجهود، وأنه لا شبهة لي لحمل
 أي شيء، إنني أشعر بنوع من اللامبالاة المطلقة.... بكل شيء...^(١) بينما تقول دلال:
 الأرض لا تتسع لنا ولهم.... الأرض أضيق من القبر إذا لم يزولوا جميعاً، إما نحن أو
 هم^(٢)

فهذه الحالة النفسية التي تعيشها هذه الشخصيات لا تتوقع منها غير الانعزال،
 والإبتعاد عن مجريات الحياة العادية، فالحياة إذا كانت في عين الإنسان ضيقة يشعر بأنها
 تقتله يوماً بعد يوم وهذا ما كان يحصل لهذه الشخصيات على الرغم من إيجابيتها على
 المستوى الإنساني . فإنه يلجأ إلى الوحدة واللؤة وحيداً لغايات التأمل وإعادة ترتيب
 الحياة من جديد.

وهذا أسلوب من الأساليب التي يتبعها الإنسان ليس الآن فقط وإنما على مر
 الأزمنة والعصور، فالتمرد والتحرر من القيود هي نهاية القمع ، وسلب الإرادة لأن
 الحرية هي الوجود الإنساني لا يمكن أن يكون دون حرية، وأيضاً الكرامة الإنسانية
 تتعلق بمرئته فلا كرامة بدون حرية أيضاً. ومن هنا جاء تمرد البطلين في عملي ونوس
 وبايخو من أجل الحصول على هذا الكثر الكبير وهو الحرية، التي تأتي من التماهي
 - الاتجاه السياسي والذي تمثله قوى مسؤولة وقد تكون السلطات بكل أنواعها
 ومستوياتها

ب- القيم الأخلاقية للمجتمعات

وهنا لابد من التعارض ما بين مصلحتي الطرفين فالأول يجد نفسه في موقع
 الصبح دائماً، والطرف الآخر في موقع الخطأ، فتتضارب المصالح ما بينهما إلى درجة أن
 يُنْعَث الأول الآخر. بالإرهاب أو الخروج عن القانون، وهذا ما حصل فعلاً إلى بطل
 بايخو بانيبال مارتي وزوجته لوثيلا مارتي وعند ونوس إسماعيل وزوجته دلال .
 وهنا تبدأ نقطة الانطلاق للمسرحيتين أي لحظة الاعتقال، وكلاهما يتفق على أن
 التعذيب السياسي وسيلة غير مقبولة على المستويات الاجتماعية وخاصة أن هذا

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة ج٢، م. م. ص ١٢٠.

(٢) بايخو ، القصة المزدوجة، م. م. ص ١٤٢.

التعذيب موجه من الإنسان إلى الإنسان مجرد اعتلاء أحدهم السلطة.

فرحلة البحث عن الحرية عند إسماعيل بدأت منذ اللحظات الأولى ولا يبحث عن حريته فقط بل يبحث عن حرية الآخرين والعيش بكرامة مهما كلفه الأمر، ولذا لمحبه قد ضحى بحياته الأسرية والتي لم يعض على زواجه أكثر من ثلاثة أشهر، ولكن كان دائما مطلبه أن يجذو الآخرون حذوه حتى لا يكون الضحية وحده .

ويقع إسماعيل في اعتقال الاحتلال الصهيوني. ويبدأ بممارسة كافة أشكال التعذيب للكشف عما عنده من أسرار، وعندما تصل إلى طريق مسرور، تمارس عليه قوة كبيرة جدا من الضغط النفسي، فتأتي بزوجه دلال وتبدأ مرحلة حقيرة جديدة، فيفتصبها الصهاينة تحت بصرة، إلا أنه يموت تحت سياط التعذيب. ولم يقف هذا الأسلوب عند إسماعيل بل امتد بطريقة غير مباشرة إلى اسحق ذلك الجندي الذي أراده التنفيذ بالنسبة لإسماعيل وزوجه. فيصاب هو الآخر بالمعجز الجنسي والذي انتهى به المقام إلى قتله كما ذكر سابقا.

وهذا ما حصل لدى البطل عند بايخو ابنبال وزوجه فيتعرضان للتعذيب بكل الوسائل خلال فترة الحروب الأهلية في إسبانيا وما تلاها من تداعيات حيث وجهت له تهمة الإرهاب والتخريب أيضا فيعذب ويقهر وتغتصب زوجته أمامه فيموت قهرا.

وما حدث في المسرحيتين من أحداث تدور حول الاعتقال السياسي والتعذيب سواء كان جسديا أو نفسيا أو هدر كرامة الإنسان، وقد دارت الأحداث في هاتين المسرحيتين في ثلاثة أمكنة هي: عيادة الطبيب النفسي، ويسمى اسحق ودانييل، ولربح الأمن، وكما بدأت الحكايتان بالاعتقال تنتهيان بالموت.

وسرحان ما لمجد أن كل شيء تشوه في حياة الشخصيات حتى القيم الوجدانية مثل الحب. الذي لم يستطع تحرير دلال من قلقها وتعذيبها، هذا إن لم يكن سببا في زيادة اغترابها وعذاباتها. فالحب هو الحرية، انطلاقة جديدة على المستوى الفردي والجماعي، لأنه موقف، فالحب عطاء ونماء، الإنسان الذي يجب يقيم دائما في مرحلة عطاء، وعندما اصطدم إسحاق ودانييل عند ممارسة هذا الموقف ولم يستطيعا أن

يوفر^(١) أقل الحياة المطلوبة لدلال وإسماعيل، ولوثيلا وإنيال فإن الحياة انتهت. ولذا جاء الحرمان العاطفي عند اسحق. وظهور حالة العجز الجنسي هو من توابع موانع الحب. وقد لمح ونوس في تصوير الحياة البائسة وذلك بسبب نماذج سياسية معينة كاسحق وماتير والجدة، ودانييل وياولوس رئيس فرع الأمن عند بايخو.

أما إبراز الجانب الإنساني في المسرحيتين نجد أن شخصية الدكتور بالمى متناصة مع شخصية الدكتور ابراهام منوحين في الاغتصاب، فقدّر الطيب في الموقعين واحد، فكلاهما طبيب نفسي، وكلاهما يحاول التغيير، وكلاهما أصبح شاهدا على أحداث عصره، فيقول:

الدكتور : وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيما رجلا لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أصلا، جاء يطلب معونتي ولم استطع أن أقدم له أي عون، حين روى لي ما فعلوه شعرت بالاعتلال، وبما يشبه التورط ، كان يحيرني معه شاهدا على تاريخنا على تاريخه وتاريخي، وما كان بوسعي أن أختبئ وراء قناع مهنتي، ما فعله لم يكن جريمة فردية تخصه وتحصص لحلم الأخلاق، بل كان حدثا له مغزاه وأثره على تاريخنا جميعا، مرضى وأطباء فحولوا وغشيتن، ما كان بوسعي أن أختبئ خلف قناع الطيب البارد ولا تدخل بيت الوليمة لتجلس معهم وتاكل وتشرب...^(٢).

وسرعان ما نجد النموذج الآخر عند بايخو قريبا من هذا النموذج ؛ فالدكتور بالمى هو الآخر يكون شاهدا على عصره، فمثلا يقول :

الدكتور : شكرا انتهت القصة الأولى، فلنتقل إذن إلى الثانية لكن قبل ذلك، اسمحوا لي بملاحظة، فعندما تقرر نشر تاريخ الحالات المرضية، كل الأطباء يفضلون حكاية الحالات التي تنتهي نهاية سعيدة، مثلهم في ذلك مثل كتاب القصة الضعفاء، لكن هؤلاء الذين يضمنون موضع الشك مهارتهم المهنية ربما كانوا أكثر نموذجية...^(٣)

ونجد من طرف آخر أن راحيل عند ونوس تتعرض لاغتصاب من جددون والتي تقابلها دلال الفلسطينية زوجة إسماعيل و التي تتعرض للاغتصاب أيضا من

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج١، م. م.، ص ١١٥ .

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. م. ص ٢٣ .

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. م. ص ٦٩-٧٠ .

قبل الإسرائيليين ودلال تقابل لوثيلا مارتى زوجة انيال التي اغتصبت هي الأخرى. اما الجدة عند بايخو تقابلها شخصية سارة بنحاس ، والجدة هذه تكاد تكون شبه إنسان فهي لا ترى ولا تسمع إلا صوت ابنها، وتحاول استخدام نظارة سميكة إلا انها تبقى عاجزة، لكنها طيبة ومحبة للآخرين، لكنها في الاغتصاب اختلفت قليلا فهي على علاقة عشق مع مائير، مقابل هذا العشق والذي يرتبط بعشق دولة إسرائيل ونعلا يقوم مائير بقتل زوجها، وبعد ذلك بقتل ولدها وحفيدها، ولم تتنازل عن علاقتها بمائير الثوراني الذي يحمل الحقد والضغينة لكل ما هو عربي من أجل إقامة دولة إسرائيل.

'ولابد من الإشارة هنا إلى الفرق الواضح بين مستوى الشخصيات في الحكاية الإسرائيلية ومستوى الشخصيات في الحكاية الفلسطينية ، فالأولى مبنية بصورة أعمق مما لدى بايخو، ولا يهرز الضمير في شخصيات الحكاية الفلسطينية إن المشروع الفلسطيني لم يكتمل وأن الشخصية الفلسطينية لم تتضح معالمها ، لأننا هنا إزاء شخصية مسرحية على مستوى الشكل الفني يعتمد بايخو على الراوي بصورة أساسية ، ومنه يجري الانتقال إلى مشاهد مختلفة من خلال ما يسمى (فلاش باك) ويستخدم سعد الله ونوس الشكل القسني نفسه بعد أن يقسم الحكايتين إلى حكاية إسرائيلية يقسمها إلى لوحات يسميها سفر النبوءات أو فلسطينية يقسمها إلى لوحات يسميها سفر الأحزان اليومية^(١).

أما النهاية في كلا المسرحيتين تكاد تكون متشابهة أيضاً . فبايخو ينهي مسرحيته نهاية حزينة ، فزوجة دانييل تقاد إلى مكتب الأمن بعد مقتل دانييل وانيال مارتى ، وكذلك عند ونوس تنتهي المسرحية بمقتل اسحق ، ورحيل زوجته أما متوحيين فينتقل إلى مشفى المجانين . ويترك ونوس المسرحية مفتوحة النهاية وربما الذي يبرر ذلك أن نهاية القضية الفلسطينية لم تنته بعد .

وهنا نؤكد على أن ونوس قد استفاد من مسرحية بايخو على جميع المستويات وهذا لا يقلل من قيمة مسرحية الاغتصاب بل استطاع أن ينجح في نقل تقنية تلك المسرحية بأسلوب وروح يفتته لا بل تغلب على بايخو بما أعطاه للشخصيات واللغة وغيرها من أبعاد ، وهذا جعله متميزاً .

(١) د. غسان السيد، مجلة جامعة دمشق، م.س. ص ٩٧.

على مستوى الحدث :

حاول ونومس تلمس ببايخو وأخذ ما يتوافق من مسرحيته مع بيئته وطبيعته ، فهو ليس بناقل وإنما متأثر ، وليس رافض وإنما مقتنع بالتواصل والتلاقح ما بين الثقافة العربية والثقافة الغربية عامة ، وقناعته ببايخو تتوحيج لهذه القناعة ، لقد وصل إلى قناعة مفادها :-

إن عملية ترجمة مسرحية القصة المزدوجة و مسرحتها على مسارح دمشق قد لا تؤدي الغرض ، فهو مثقف مشغول بهجوم الناموس ورسائله أبعد من عرض مسرحية وكفى ، فهو المتعمق بزمنه ، وهو المتحد بأرضه وقضايا أمته ، فاستطاع أن يتغل هذا النص من معادلة (الآن وهنا) وعندئذ تغير زمان المسرحية ، وكذلك مكانها ، فأصبحت مسرحية من تأليف كاتب عربي ، وموضوعاتها تهتم الإنسان العربي ، وزمانها يتوافق وقضايا الأمة العربية كيف لا ، وهي المسرحية التي نقلت إلى الشارع العربي الكثير من الفضائح الإسرائيلية وإعادة تشكيلها وتقديمها بأسلوب استفزازي وكأنها حالات تمارس على أرض الواقع ، فقد نجح ونومس في محورين :

أولاً : التركيز على القضايا التي تهتم الشارع العربي .

ثانياً : تحويل قوة مسرحيته من الشعور العربي الشائر انجلاء الصهيونية العالمية عامة والاحتلال الإسرائيلي خاصة .

أما النقطة المركزية التي انطلق منها فهي قضايا الاغتصاب والتعذيب السياسي وهذه تعد الشرارة للإنسان العربي والمسلم ، فهي تمس الأخلاق من جهة والكرامة الإنسانية من جهة أخرى .

فالنزاع العربي الإسرائيلي إذن هو القضية الجوهرية وكل ما يدور فيها من قضايا هي أدوات وأساليب تنفذ على أرض الواقع وتنفذ المجتمع وتؤثر فيه روح الغضب أو أن تحوله إلى أمر عادي بفعل القوة العسكرية والسلطة المتجبرة ، لكن الخيار الأول هو الظاهر حتى الآن ولم يظهر يوماً عند الإنسان الفلسطيني أي نوع من التهاون أو الاستسلام .

وقد استطاع ونومس وببايخو من إعطاء مسرحيتهما بعداً زمنياً ومكانياً مطلقاً لارتباطهما بالقضايا الإنسانية التي تربط بالإنسان كونه إنساناً ، ووجوده ، وشرطه

يبقى بعد ذلك هذا التخريب على المستوى الخارجي بل يدخل إلى أعماق الإنسان وهنا يمكن المشكلة فأعادة الإنسان إلى كينونته، والشموخ به مرة أخرى، وترميم ما أفسده الدهر هي إحدى المشاكل القوية التي تعاني منها شخصيات ونوس وبايجو على حد سواء. ويمكن إيجاد حدود الثلاثي ما بين المسرحيتين من خلال المستويات المطروحة على الشكل التالي :-

١-الاغتصاب : استطاع ونوس من خلال بنية تفكيرية عميقة من بناء مسرحيته، على ركائز ومستويات نابعة من طبيعة الإنسان العربي وقضاياها التي تعد حجر الزاوية في العصر الحديث. ولذا استطاع أن يقدم مسرحيته من خلال مستويين .

أولاً : المستوى الفلسطيني

وهذا المستوى تمثل في أدوار بعض الشخصيات في المسرحية، ومن خلال عدة وجهات نظر اختارها ونوس، فدور الفارعة ودلال مثلاً يمثلان الشجن الفلسطيني بكل أبعاد الإنسانية والوطنية، وخاصة عندما يقوم الإسرائيليون بمهاجمة البيوت الفلسطينية واعتقال أفرادها، وبذلك قالت الفارعة 'كان عمر أبي لي مجموعته الفدائية.. جاء به إلى البيت مرة، وحدثنا عنه كثيراً، كان شاباً أنهى دراسته الجامعية، لكنه ترك كل شيء وانضم إلى المقاومة، بعد رحيل والدي قدم لي مساعدة كبيرة، ووسط الفاجعة كان ينمو شعور جميل وأخضر، أول مرة أمسك يدي، وغمر وجهي بنظراته الدافئة والعميقة، انحلت قواي، وذاب قلبي، كان يغيب ثم يعود فجأة، فتورق روحي، كان يجب أخوي حبه لأخوته وفي آخر مرة التقينا فيها نذرت نفسي له وتعاهدنا على الوفاء مهما حدث، وما زالت فيه' (١).

ويدور الحوار في هذا المقطع والذي أسماه ونوس سفر الأحران اليومية حول الحالة الفلسطينية والشجون التي تنطلق من كل من دلال والفارعة، بينما يركز ونوس في موطن آخر على طبيعة العلاقة التي تربط الفلسطيني باليهودي من خلال العمل لديهم وما يمكن أن يكون من تبعات، فالفارعة وولدها عمدهما اللذان يظهران هذا الأمر :-

الفارعة :- لماذا تحب دائماً أن ترثني لحالك ؟

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م - س ص ٧٧ .
٢٤١

عمد : لأن هناك ما يستحق الرثاء ورفضوا طلبي الثاني لجمع الشمع، ولن يكون بوسعي أن أعيش مع امرأتي وولدي كما يعيش كل الناس، ستظل في أريد، وأنا هنا وفي اللقاءات المسروقة يتوالد أطفالنا كاللقطاء.

الفارعة : هذا هو الاحتلال ومن ير مصيبة غيره تهن عليه مصيبته.

عمد : لو توفرين علي هذه الأمثال شقيت كثيراً في حياتي، لو بدأت أحكي لك ما لاقيت لما فرغت حتى الصباح، وكانت الحلاوة الوحيدة التي ذقتها هي سهام، إذا فقدتها سأصبح، ولن يبقى في حياتي إلا الشقاء.

الفارعة : ولكن ماذا نستطيع ! إنهم كفار ولا يعرفون الرحمة، انظر ماذا حل بأخيك وامراته^(١)

وهكذا يتسلل الحوار ما بين الاثنين لإظهار تبعات العمل في الورش اليهودية وهي تبعات سيئة ولا يتحملها الإنسان الفلسطيني في كثير من الأحيان.. وهذا الذي يجعل ونوس يركز في اللوحات الأخرى على حالة الوعي التي يجب أن يكون عليها الإنسان الفلسطيني خاصة، وهو الحوار الذي غنله دلال والفارعة في موطن آخر، تحت عنوان سفر الأحزان اليومية، المقطع الرابع :

الفارعة : نحن مناضلون يا دلال، ولستنا قتلة، قضيتنا عادلة، وهدفنا هو أن ندمر الصهيونية، لا أن نقتل البشر.

دلال : وهل إسرائيل شيء والصهيونية شيء آخر..؟ اسمعي يا ابنة العم .. في بيت أهلي لم أعرف شيئاً عن إسرائيل، كان أبي يعيش في موقع من الثراء والتجارة ، يخاف من الثورة والرعاع، ونادراً ما كان يذكر إسرائيل، حتى حرب الـ (٦٧) لم نهزه، ولم يخف شماته بعد الناصر وأنصاره، وحين تزوجت أشفق علي زوجي، ولم يحدني الكثير عن إسرائيل، لكنني الآن أعرف إسرائيل كما أعرف جسدي، أتعلمين أن لإسرائيل رافعة.

الفارعة : لم أفكر في هذا..

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. من ص ٩٥.

دلال : رائحة فظيعة، تملاً أنفي وجوفي ومسامي، ختمت إسرائيل هويتها على جسدي، ولن يمحو هذا الختم الرهيب إلا الموت، ما عرفته يا ابنة العم يكفيني، وأنا الآن جاهزة للانضمام إلى المقاومة..

الفارعة : ألا تتمهلين قليلاً ؟

دلال : الأرض لا تسع لنا ولهم، فإما نحن وإما هم^(١).

وهكذا تبدأ الفارعة بيت روح الوعي لدى دلال التي تمثل كل منهما المرأة الفلسطينية بكل أبعادها، فالفارعة هي العقل المدبر، وهي العقل الراجي، وهي المخطط للتخلص من المحتل، بينما تأخذ دلال دور الثائر الذي يريد أن ينتقم من إسرائيل والتخلص منهم مهما كان الثمن، ولذا ينتقل ونوس إلى تصوير الحالة المأساوية التي تنطبع على الفلسطينيين من جراء شدة التعذيب في المعتقلات الإسرائيلية : «ماتير : (لدافيد وموشي) اذهبوا ورتبوا الأمر مع الطبيب . اسحق : ولكنه مات فعلاً.

ماتير : نعم، لقد مات فعلاً، والميت فيهم أفضل من الحي، ماذا جرى لك إنني أكاد أشكرك، أهذا من ربيت ودربت، قاله الحفلة يصفر ويضحى عليه كالنساء ، شيء غز...»^(٢).

فليس هناك ما هو أشد من الوصول إلى حالة الموت عند التعذيب، فهي صور بشعة كانت تتكرر يومياً، ولذا وجد من الأفضل لسعد الله ونوس التركيز على هذه الحالات التي تعطي انطباعاً عن حالة البشاعة وسخط الإسرائيليين وخاصة ضد الإنسان العربي.

وفي سفر الأحزان المقطع الخامس ينتقل ونوس إلى الحديث عن الانتقام على لسان دلال التي تحولت فجأة إلى امرأة تحمل إنتقاماً على بطنها من خلال أصابع الديناميت التي تعارضها الفارعة والتي لا تقل عنها وطنية وطموحاً إلى نيل الحرية، لكن الوسيلة بينهما تختلف، بينما دلال تؤمن بالانتقام وتعنى لو أن كل إنسان فلسطيني تحول إلى متقم لما أصابهم دلال : الوطن الحر الجميل هو بالنسبة لي حلم

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. من ص ١٢٠-١٢١.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. من ص ١٢٧.

غامض وبعيد أما الانتقام فبسيط وواضح ، لو أن كلاً منا عزا سببه الخاص للانتقام،
وصمم حقاً على الانتقام ، لما كان وضعنا مزرئاً ومعتداً...^(١)

بينما تتجه القارة إلى لغة أقل حدة تتحى نحو الاعتدال قليلاً مع إيمانها
بالمقاومة والتضحية ولكن بأسلوب آخر :

(الفارعة : لا يمكن أن تحول قضية شعب إلى عمليات انتقام فردية دلال: العين
بالعين، والسن بالسن، تلك هي الشريعة، إذا لم تحرقنا شهوة الانتقام، فإننا سننزل
ننزل ونصعد الأنات .

الفارعة : أحب تصوراتك العفوية .

دلال: إن جسدي هو دليلي ..^(٢)

التضحية برأي الفارعة هي الأسلم وهي الأسلوب الذي يجب أن يتبع
للوصول إلى الهدف، وقد تكون إحدى وسائل التضحية الانتقام، وقد تكون وسائل
أخرى ويظهر عمداً بشكل فجائي، ويحاول أيضاً أن يقوم بدوره اللازم فيمضي بعد أن
يخبر الفارعة بأنه ماضٍ، إلى أين... لا تدري، لكنه يدري ويقولها بملء فيه إلى
الجحيم...

ثانياً: المستوى الصهيوني:

والذي أظهره ونوس من خلال عدة شخصيات في المسرحية منها، منوحين
واسحق بنحاس، وزوجته راحيل بنحاس وأمه، ورئيسه في الأمن، وجدهون وموشي،
والذي ظهر في سفر النبوءات، ومقاطعه التسعة.

ففي المقطع الأول، يلور الحوار بين الدكتور أبراهام منوحين وراحيل بنحاس
وهي زوجة اسحق بنحاس، ويظهر الدكتور في بداية الأمر وكأنه المريض المتعب الذي
يحتاج إلى من يداوي له جراحه، ويساعده على الخروج من أزمة لكن يفاجئ راحيل

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. م. من ١٣٠.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢، م. م. من ١٣٠

بهذه الفتاة التي كانت مريضة يوماً ما وقد تلقت العلاج اللازم على يد الدكتور إلا أن إسحق كان له الدور الأكبر في مرحلة العلاج وخاصة أنها آمنت به:-

راحيل : ذات يوم كنت أجلس في هذه الحديقة، لاحظ إسحق أنني أبكي، فاقرب مني، كان رجلاً بحراً يوحى بالأمن والطمأنينة، قال لي سأشفيك يا مريضتي الصغيرة، وبعد أيام تزوجنا ..^(١٦)

فالعلاج النفسي الأكبر تلقتة إذن على يد إسحق الذي ملأ عليها فراغها وساعدها على تحطيم الكثير من الصعاب، وخاصة أنه أصبح لديها طفل يملأ عليها وحدتها، وينتهي المشهد باتفاقهما على دعوة من قبل راحيل تحدد فيما بعد.

وفي المقطع الثاني : تبدأ الأم بتبديل الطفل والتركيز عليه إذ تعدّه الأمل الذي سيحمل يوماً سيفه ويقتل الإنسان الفلسطيني، إذ تحاول الأم تربيته وتنشئته على هذه العقيدة، إذ قامت أولاً بتربية ابنها إسحق وجاء الدور لتربية حفيدها بالطريقة التي ربت فيها ابنها.

'الأم : ... فركض داوود ووقف على الفلسطيني، (تدخل راحيل) وأخذ سيفه، وقطع به رأسه.

راحيل : ترفقي بالطفل يا أماء، أذننا الغضتان لا تتحملان هذه العبارات.

الأم : إنها قصة سمّيه داوود.

راحيل : سيسمعها كثيراً حين يكبر .

الأم : يجب أن يحفظها قبل أن يعبها ، لقد أحسنت تربية ابني، وسأحسن تربية حفيدي.

راحيل : طيب.. طيب، حملت لك بطاريات للراديو..^(١٧)

وتركز الأم كثيراً على الطفل على اعتباره الأمل والطموح الذي سيأخذ لها حقها ويدافع عنها، وتحاول التركيز على قضية الذكورة من بعد القوة والشجاعة، ولم يكن الاهتمام باب الحفيد مثل الاهتمام بالحفيد، وتبقى على اهتمام بالطفل إلى درجة تعليمه وثقافته الأناشيد التي تحلم هدفها.

(١٦) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢ ، م. ٢٠٧ ص ٨٢.

(١٧) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢ ، م. ٢٠٧ ص ٨٤-٨٥.
٢٤٥

الأم : (تهدد الطفل) لا تغضب يا ملكي، شغلني أبوك قليلاً، تعال نشرب حلينا بهدوء، تقلد سبّك على فخّك، وبجلالك الشعوب تحتك يسقطون، اسمعي يا بنت وانظري .. انسي شعبك وبيت أهلك...^(١) وفي سفر النبوءات المقطع الثالث يدور على محورين، التحقيق والتعذيب من جهة والصراع بين الدكتور واسحق من جهة أخرى. فإسحق هو حالة مرضية يعاني من الضعف الجنسي، وقدمه إلى الدكتور لغايات المعالجة وبعد عرض قصته بصورة تفصيلية من خلال سؤال وجواب مع الدكتور والوقوف على جميع الظروف التي مر بها إسحق، ينقلب إلى جو آخر وهو القبض على إسماعيل بصفته عربياً متهماً بالإرهاب.

إسحق : سيدي هامو اعتراف المتهم الذي كلفتي به.

ماير : هذه سرعة قياسية.

إسحق : لا أعتقد أنه طريقة حقيقية.

ماير : وما الفرق اعملنا أن نحمو الإرهابيين، وأن نروج الآخرين.

إسحق لكن إسماعيل طريقة حقيقية.

ماير : سيأتون به الآن وسنحمله على الاعتراف مهما كلف الأمر.^(٢) وهكذا يأخذ إسماعيل واسحق الدور الأكبر في هذا السفر حيث يظهر لنا ونوس قمة الوقاحة والوساخة التي يتعامل الصهاينة بها مع العرب، فأشنع حالات التعذيب وقمة الألفاظ السوقية هي التي يستعملها هؤلاء المحققون مع العرب.

ماير : أرني أظفارك (يمسك يده اليسرى) نحن لا نحب الضيوف العنيدين، لماذا لا تتعلمون ؟ (يضغط على أطراف أصابع اليد، يكتّم إسماعيل ثأواهاته) ألم تدفعوا ثمن العنادات غالباً، أربع حروب وأربع هزائم، الأبله وحده هو الذي لا يستوعب الدرس بعد أربع هزائم (يشدّ ألم إسماعيل) لا تنباك فنحن لم نحس بعد بذلك اليمنى. إننا نحتفظ بها سليمة للتوقيع.^(٣)

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ص ٨٧.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ص ١٠٦.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ص ١٠٧.

لكن التعذيب لإسماعيل يصل ذروته عندما يتعرضون إلى زوجته وحبيبته ومعشوقته، فهي ما زالت عروساً ومحافظ عليها ويخاف عليها أكثر من نفسه، وهذا ما جعل فرق التحقيق مائثر واسحق، وجلدون يصرون على تعذيب إسماعيل من خلال دلال هذه التي ما زالت تستمد قوتها من وصايا الفارعة لها.

دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي .. أنت أقوى منهم، وقالت : ارفعي رأسك وإذا حاول أن يقول ابصقي في وجوههم.^(١١)

ويستمر إسحق في سرد روايته مع إسماعيل ودلال وهو مازال يجلس أمام الدكتور، والغاية من ذلك الوصول إلى حقيقة العجز الجنسي الذي يعاني منه اسحق. وهو بمثابة جزاء العابثين بكرامة الإنسان والإنسانية، وهذا ما يؤكد الدكتور اسحق حيث يعترف له بأن الشفاء مستحيل، وأولى خطوات الشفاء هو العمل ويعلم الدكتور رايه قائلاً :

اسمع يا سيد بنحاس، لا تظن أنني أخاف من إعلان رأيي، إن ولائي ليس للقانون بل للعدالة، وليس فيما تفعلون أي عدل، وليس في احتلال الأراضي أي عدل، وليس في التزمت الصهيوني الذي تأسست عليه دولة إسرائيل أي عدل، نعم إنني من هؤلاء المختئين أمثال موشي متوجين وجوليوس كاهن واينشتاين، ونحن نفخر بمسادنا لأنها حمتنا من البؤس الروحي...^(١٢)

ويستدل الدكتور على قوله بمقولة التوراة (وقال الرب اكتبوا هذا الإنسان عقيماً رجلاً لا يفلح في أيامه ولا يفلح من ذريته أحد)

أما في المقطع الرابع من نفس السفر، يدور حوار معقد بين إسماعيل والمحققين مائثر، وموشي، واسحق، ويتصاعد الحوار ما بين إسماعيل من جهة وهم من جهة أخرى، يحاولون جميعاً أخذ أي شيء من معلومات عن الفلسطينيين ويوقعون به كل أنواع التعذيب إلا أنه يبقى مصراً على موقفه.

اسحق : لا أظن أنه سيتكلم،

مائثر: سنجعله يحوي ويبيض، أولئك أن تقود الحفلة.

(١١) سمع الله ونوم : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ص، ١٠٩-١١٠.

(١٢) سمع الله ونوم : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ص، ١١٤-١١٥.

اسحق : كنت ...

مائير: ما أمرك يا إسحق! هل أنت متوعلك ؟

إسحق : لا.. لاشيء على الإطلاق (يرن الهاتف فيرفع مائير السماعة)

مائير : ألو .. أهلاً دكتور .. اتخشى على قلبه، هؤلاء الإرهانيون ليست لديهم قلوب..
لا تخف .. هذه مسؤوليتي .. كيف حال الوالدة...^(١)

وعندما يصبر إسماعيل على موقفه ولم يرضخ لكل أساليب المفاوضة فيؤخذ كالعادة
إلى الغرفة الداخلية ويدأون بالتعذيب حتى الموت.

مائير: نعم لقد مات فعلاً .. والميت فيهم أفضل من الحي...^(٢).

أما في المقطع الخامس من سفر النبوءات حيث يمثل هذا المقطع حالة
الاغتصاب التي تعرضت لها راحيل من قبل جدعون صديق زوجها إسحق، فبعد أن
يقع معها يحاول إرضاءها بوسائل، فيحاول إشعارها بأن هذا الأمر عادي وكأن سبب
لدومها إليه هو هذا الأمر، إلا أنها ترفض ذلك وتصر على وصفه بالاغتصاب فهي
تطلب الصداقة فقط، ويضعها أمام حادية الأشياء إذ يكشف لها عن طبيعة عمل
زوجها اسحق إذ يقوم بمثل هذه الحالات عند تعذيب المعتقلين :
راحيل : ويشارك اسحق في كل هذا !.

جدعون : طبعاً، ولكن فيه رخاوة لا تخطئها العين، منذ فترة أتينا بزوجة أحد
المعتقلين، وأقمنا حفلة صاخبة، لكن إسحق حاول أن يتفوق في القسوة، أمسك شفرة،
وراح يشطب عاتنها وتديها .. ثم قطع حلم نهدها الأيسر، كرزة حراء دامية، حملها
بين إصبعيه، ثم رماها بنفور وطلع، كان وجهه عتقناً، وعيناه تبرقان في وميض بائس،
الموسيقى صاخبة، والدم يسيل من إلتئانات الجسد، وحلمة نهدها كرزة حراء ملقاة
على الأرض.

راحيل : لا تلمسني .

جدعون : شهبي عبك، شهبي غضبك، شهية شراستك.

(١) إسمع الله وتوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص ١٢٣-١٢٤.

(٢) إسمع الله وتوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص ١٢٧.

راحيل . لا تلمسني، ابتعد عني، وحوش، إنكم وحوش، يا إلهي إلى أي حضيض نهوي^(١).

وفي المقطع السادس من سفر النبوءات، يركز ونوس على أبعاد الإرهاب الصهيوني والتربية التي تقوم عليها التحالف اليهودية إذ يبدأ ونوس هذا المقطع بما يلي : ' غرفة الجلوس في بيت بنحاس، يجلس إسحق شارداً الأم تقرأ في مجلة، وبجركة آلية تمدها إلى راديو تواتريستور تفتح الراديو، ينطلق صوت المذيع فعدل الصوت : قصفت طائرات الجو الإسرائيلي قواعد للمخربين في جنوبي لبنان، وقد أفاد الطيارون بأنهم أصابوا الأهداف إصابات مباشرة، أصدر الحاكم العسكري أمراً بإغلاق جامعة بيرزيت على خلفية الاضطرابات التي شهدتها المناطق^(٢) .

كما يرفض إسحق الطريقة التي تربى عليها راحيل ولده، فهو يرفض هذه التربية التي تقوم على قصص الخيال. إذ يراها سخيفة، فهو يريد تربيته كتربية أمه له والتي أعلنتها قائلة:

الأم : بل كان يعلنها بوقاحة صاخبة، في فترة من القترات أصابه ولح الدفاع عن العرب، كان يريد تناكدتنا، صار يجمع أقوال اليهود الموسمين، من أمثاله ويتشدد بها أمامنا، قال فلان وقال علان ، وكنت أحمر خجلأ، وأتميز فيظأ، وذات يوم سمعنا وكالة للرأس مالية اليهودية والعالية، وأمسكه مائير من يافته، وقال له بصوت باتر.. أبلعه فبلغ لسانه وسكت، كان جباناً رغم ضوضائه^(٣).

فهي ترفض التربية العدمية، وترفض سلوك زوجها ولذا قبلت موته على يد صديقها مائير، وتصف العلاقة التي بينهما وكأنها أرقى من كل العلاقات الإنسانية، كما يتم مصارحة راحيل لإسحق وكيف جدعون استطاع اغتصابها، فوصفته بطريقة مقززة.

أما في المقطع السابع، من سفر النبوءات، تحاول راحيل بالملت جراحها وإعادة الثقة إلى إسحق، إلا أنه يبقى مصراً على أن ما حدث ليس أمراً بسيطاً ويجب مجازاة

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ص ١٣٥ .

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ص ١٣٦ .

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ص ١٣٥ .

زوجته وجدعون، ولم يستطع إسحق الاستمرار في الحياة ضمن هذه الظروف، فيحاول الرحيل عن عمله ووطنه وأهله، وراحيل أيضاً تكاد تجن، لم تستطع قبول الأشياء على بساطتها فتقول :

راحيل : لا أحتمل هذا البيت، لا أحتمل رؤيتك، لا أحتمل أمك، لا أحتمل جسدي، وهذا الغثيان ... لا .. ينبغي أن أهرب، وإلا ففقت كما تنفق الكلاب ..^(١)

ويكون دور الأم ترديد بعض الأقوال التي وردت في التوراة والعهد القديم من عنصرية.

الأم : وأقبل جميع شيوخ إسرائيل إلى الملك في حبرون، فقطع معهم الملك داود عهداً في حبرون أمام الرب، وسَمُوا داود ملكاً على إسرائيل، وأخذ داود حصن صهيون وأقام في الحصن، وسماء مدينة داود، وكان داود لا يزال يتعاطف والرَّب إله الجنود معه.^(٢)

وفي المقطع الثامن من سفر النبوءات تأتي مرحلة المواجهة الحقيقية بين إسحق ومائير الذي يمثل مائير بالنسبة لا إسحق صديق أمه اللدود كونه قتل أباه وهو صغير وتملك أمه إلى درجة العلاقة المضبوحة، فلم يقبل إسحق بهذا الأمر، لكنه بقي صامتاً لأن ذلك يرضي أمه. أما أن يتحول هذا الحق عند مائير إلى مساندة جدعون على اختصاب زوجة راحيل، فقد عظم الأمر الذي لم يستطع السكوت عليه، ولذا يلجأ له في لحظات الضيق على أمل مساعدته مثل الاتصال من الوظيفة، مثلاً وسرعان ما يخلق مائير، قصة الولاء للدولة اليهودية :

مائير: أنت تعرف أننا لا نحب الذين يقصون حكايات، لن تجربني عن بيتك ما لا أهرقه، أظن أنني لا أفهم ماذا يجري لك. فجأة بدأت ترى هؤلاء العرب بشراً، ولكن تذكر ماذا يفعلون والخطر الذي يمثلون، لو تمكنوا منا لأبادونا. هل تشك في ذلك..؟
إسحق : طبعاً لا ..^(٣)

(١) سمد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص ١٥١.

(٢) سمد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص ١٥٢.

(٣) سمد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص ١٥٧.

(وتكرر الأم : ولدي .. ولدي .. وغداً سألتي دافيد عن أبيه فماذا أقص له؟
في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة وغالية وعلى وجه
القمر ظلمة ..^(١))

إما في المقطع التاسع من سفر النبوءات، وهنا تغلب الحسن الإنساني على كل
السياسات والأحاسيس العدوانية ، فيظهر الدكتور في قمة إنسانيته على النقيض مع
ماتير والأم اللذان يظهران بمظهر القاتل الحامل للنعرش، فيحاولان إخفاء الحقيقة أي
حقيقة موت إسحق، إلا أن الأمر سرعان ما ينكشف وتبين الحقيقة، إلا أن راحيل
ليس لديها أية قوة تدافع بها، فولدها صودر من بين يديها، وهي محاربة وضعيفة فلا
تملك الآن إلا الرحيل:

راحيل : ربما فيما بعد، بعد أن أجمع حطامي.

الدكتور: لا ينبغي أن تياسي، انشري القصة على أوسع نطاق لن شواطئ معهم، ولن
نسمح لهم بمصادرة المستقبل... أرجو أن لا تخذلني قواي.

الدكتور: مستجحين يا راحيل... يجب أن تنجحي...^(٢) .

أما سفر الحثام فإنه حوى الحوار ما بين الدكتور وسعد الله ونوس ، ليصل
الكاتب إلى رؤية قد تكون واقعية وقد تكون من عالم الخيال، فالتساؤلات التي يطرحها
سعد الله :

هل تعتقد أن يوسعنا، أنت وأنا، أن نتعايش مع ماتير وجد هون
وموشي،.....؟^(٣) .

ولا يقف ونوس عند المشكلة الصهيونية بل يقترب من المشكلة العربية فهي
مشكلة أيضاً. فالسجون الإسرائيلية يقابلها سجون عربية، والورطة على الضفة الغربية
تقابلها ورطة على الضفة العربية، ويعني ونوس سياسة الصهاينة الذين يدخلون الوطن
ويسلبونه بطريقة ذكية.

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ، ص ١٦١.

(٢) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ، ص ١٦٣.

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. م. ، ص ١٦٦.

سعد الله ونوس: قامر الملك أن يودع في دار السجن، وأن يعطى رغيفا من الخبز من سوق الخبازين، إلى أن يتفد الخبز، كله من المدينة، إنهم يأتون بلطف يتسمون، ويحشرونك في القميص ثم يمشون بك إلى إحدى المصحات.

الدكتور: وأنت ما ينتظرك..؟

سعد الله: عداوة الصهاينة الإسرائيليين والصهاينة العرب

الدكتور: إذن دهنا نتبادل الإشفاق

سعد الله: الإشفاق وربما الأمل.

فالتيجة التي يصل إليها الكاتب هو الاختراقات الموجودة في الجسم العربي، وهذه ورطة فكيف يتخلص من الصهاينة العرب....؟ وأكثر ما يستطيع الوصول إليه ونوس هو الأمل، لم يعد أمام الإنسان العربي إلا الأمل بعد هذه السيطرة الصهيونية، وتوغل الإنسان العربي في التوسيط، فيقول من منطلق الضعف المغلف بالألم.

*الدكتور: إذن .. دهنا نتبادل الإشفاق

سعد الله: الإشفاق .. وربما الأمل^(١).

أما التناسل الصريح والواضح والذي يتفق مع النصية الواصفة فهو كما قال ونوس إعادة إنتاج نص بائخو في نص ونوس من القصة المزدوجة إلى الاغتصاب من خلال عدة مستويات:

١ - على مستوى الموضوع،

ينطلق نص بائخو من مستنقع سياسي مليء بالجرائم والعذاب والتكيد بالإنسان إلى أن يصبح هذا الأمر ظاهرة يتبادلها الكتاب والمبدعون، وبائخو هو أحدهم، وسرعان ما نجد التأثيرات التي تصل إلى درجة العقاب البيولوجي عند الدكتور بالمى، وعند ونوس الدكتور إبراهيم متوحين، اللذان يستطيعان الكشف عن الداء الداخلي في عالم مليء بالقتل والتدمير والاغتصاب. للوصول إلى النتيجة التي تصل إليها أجهزة الأمن المتورطة في العذابات الإنسانية فيقول الدكتور بالمى: 'لا أدري، قد تكون محتاجا

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. ص ١٦٧

إلى تحول كبير، ربما تضطر أن تهجر عملك الحالي، أو تبحث عن كفارة صعبة الأداء على حساب أعمالك، لا أستطيع حتى أن أتصورها، فأنت لم تعد شاباً صغيراً وليس من المحتمل أن تهرؤ على المجازفة بتعطيم وسيلة رزقك وجزء هام من شخصيتك^(١) وفي موضع آخر "تحذير أخير ياسيد برنيس، ربما يحدث في يوم من الأيام أن تظن أنك قد شغبت، نتيجة لقرار تتخذه وتعتقد حيثئذ أن فيه الكفاية، لكن حاول إلا تخدع نفسك وأكرر لك أن الثمن لا يد لك من دفعه يجب أن يكون فاحش الغلاء وإلا فهذا الشفاء الظاهر لن يدوم"^(٢) وهذا التحذير نخبه أيضاً على نفس المستوى في الافتصاب الذي يوجهه الدكتور منوحين إلى إسحق، فيقول: "لا يمكن إصلاح ما حدث، أنت لا تستطيع أن ترد لتلك المرأة كرامتها، أو لذلك الرجل المسكين رجولته، ولهذا فقد قضيت على رجولتك إنها مفارقة غريبة ولكن هي الحقيقة، شفاؤك يكن في مرضك، ولعله من صالحك... لكن ...

إسحق: أكمل يا دكتور: الدكتور: لا شيء لا يمكنني متابعة حالتك، كان يجب أن تدفع لمنأ غالبا لما فعلت ولكي تكف عن دفع هذا الثمن ينبغي أن تدفع لمنأ آخر لا يقل عنه جسامه"^(٣) حتى ردة الفعل عند كل من المريضين تكاد تكون واحدة إسحق: وماهو الثمن؟^(٤) ودانيل: (بمقدد) كم يجب أن أدفع لهذه الزبارة....؟^(٥).

٢ - المستوى الواقعي:

إن طبيعة الأحداث التي تعالجها المسرحيتان تقتضي أن تكون الأحداث واقعية، وكذلك الفضاء المكاني وفضاء الشخص على اختلافهم، ففي الوقت الذي اختار فيه بايجو فضاءات واقعية لمسرحيته، فالعبادة هي الفضاء الأرحب الذي تدور فيه أكبر المشاهد وأعظمها وأشدّها تأثيراً، وهذه العبادة. لم تكن بعيدة عن الفضاء الآخر وهو فضاء الأمن الذي تجري فيه كافة صنوف التعذيب والفقر والألم، أما لوتيللا مارتى وبقية المذنبين هو الآخر سيطر على أحداث كثيرة في المسرحية.

(١) بايجو، القصة المزدوجة ص ٧٧

(٢) بايجو، القصة المزدوجة، ص ٧٨

(٣) سعد الله ونوس . المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص، ص ١١٣-١١٤

(٤) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢، م. ص، ص ١١٤

(٥) بايجو، القصة المزدوجة ص ٧٨

أما فضاءات ونوم فتكاد تكون متقاربة لولا محاولته توظيف الظروف العامة والخاصة التي تمر بها الأمة العربية . فالفضاء الأول عند ونوم هو فضاء عبادة الدكتور منوحين، وكيف تم فيها كل أنواع الإجرام، كان آخرها مقتل إسماعيل برصاصات طائشة وهو مبنى واقعي أيضا. حيث يأخذ الدكتور بوضع يده على سبب الداء في المجتمع الإسرائيلي، إزاء الإنسان الفلسطيني الذي ينجح ويهجر ويغتصب إذ يتحول هذا الإحساس إلى وعي الجرعة الإسرائيلية اتجاه العرب.

أما المستوى الآخر الذي وضعه ونوم بشكل يتوافق وطبيعة المرحلة إذ مازال الإنسان الفلسطيني يعاني كل أنواع الضياع فهذا المستوى الفلسطيني بما تمثله الفارعة الأم المجاهدة وهي راعية المتهورين في المجتمع الفلسطيني، وكذلك دلال وإسماعيل. الذين يتحولون بصراعهم مع الإسرائيليين إلى الصراع من أجل الوجود، وبأي فضاء إسماعيل وزوجته وغيرهما من المعذبين هو الفضاء الحقيقي الآخر.

٢ - مستوى الحدث:

تكررت الكثير من الأحداث والحوادث عند ونوم متأثراً بالأحداث نفسها التي وردت عند بايخو فموقع الدكتور الذي يحاول الكشف عن مواقع المأساة وكوامن من الظلم والأمراض، جاء من دور الدكتور بالملي عند بايخو الكشف عن الحقيقة والعدالة، ويتحول المريض في عيادته الى ما يشبه المتهم الذي يجب استجوابه، فالأسئلة التي يطرحها الدكتور على دانييل تتحول الى ما يشبه التحقيق الذي يتم مع المعتقلين والمتهمين فالحوار التالي يدل على ذلك:

دانييل : ماذا ؟

الدكتور : لا شيء الا يمكنني متابعة حالتك.

دانييل : إنك طبيب

الدكتور: الآن... أنت تعرف جيداً كل ما يحدث لك... ولو كان هناك أحد يستطيع أن يحل مشكلتك فهو أنت نفسك... لا أنا... علماً بأنني لا أظن إنك تستطيع حلها.

دانييل: لكن لماذا لن تحل؟ لماذا؟^(١)

(١) بايخو، القصة المزجوجة ص ٧٦

وهذا الموقف ينتقل إلى الدكتور منوحين مع المريض إسحق، فيقول:

‘إسحق: أنت تعرفني لأنني أثير نفورك، ولكنك هل تساءلت عن سبب نفورك؟

هيا اعترف، اعترف إنك كنت تجادلني وتقيح عملي، كي تجبرني إلى الموقف المشكك، موقف هؤلاء المحسنين الذين لا يكفون عن التلمز، إذا انتصرونا تدمروا وإذا حورنا أراضينا خافوا...’^(١).

وتعاد في نص ونوم علاقة رئيس دانييل المدهو باولوس (بابا) بأمه، إذ عشقها، ولكنها تزوجت غيره، ثم ظلت علاقة الحب بينهما قائمة وهو الذي الحق دانييل بجهاز الأمن فتظهر علاقة رئيس إسحق المدهو مائير، بالأم ثانية لتفاصيلها لتغدو وثيقة بلبوس الرمز، الإسرائيلي الصهيوني فتغضي علاقة الحب إلى خدمة إسرائيل وهي كانت عند بايثو خدمة النظام...’^(٢).

‘إسحق: إذن كانت الزناهة تقتضي ألا تبقى مع أبي؟
الأم: تلك كانت رغبتي ولكن مائير كانت لديه فكرة الخاصة، عن النقاء.
إسحق: وما هذه الفكرة؟

الأم: كيف أشرح لك، الأفضل لو تركنا هذه الذكريات
إسحق: لا نستطيع أن نتركها قبل أن أعرف...
الأم: إنك تقلقني هذه الأيام

إسحق: وضحي لي يا أماء... أي نسوع من العلاقة كانت تربطك بمائير...’^(٣)

ولا يقتصر تلاقح الأحداث والوقائع بين ونوم وبايثو على هذه فقط بل هناك أيضا وقائع كثيرة كالعلاقة بين دانييل وماري من جهة وإسحق وراحييل من جهة ثانية، وكذلك العلاقة بين ماري وزميله مارسان، ولراحييل وزميله جدعون، وكذلك التحليل النفسي الذي قام به كل من الدكتور لدانييل وكذلك لإسحق فالتنامي متقارب جداً.

(١) سعد الله ونوم: المجموعة الكاملة، ج٢، م. م، ص ١١٤

(٢) عبد الله أو هيف، بحث لثلاثة الحضارية المسرحية، ص ١٩

(٣) سعد الله ونوم: المجموعة الكاملة، ج٢، م. م، ص ١٢٠

٤ - مستوى التلاقي الحوار:

ربما كان ونوس واعياً لبعض المواقف والأحوال التي ردها على السنة شخصيات مسرحيته، فدرجة التأثير كانت كبيرة جداً على المستوى اللغوي والبنيائي والموضوعي، وهناك عدة أمثلة على هذا التلاقي منها:

أ- يقول باينجو على لسان ماري: هل تستطيع أن تأتي لتعشى معنا ذات ليلة؟

الدكتور: هذا لطف بالغ يا سيدتي،

ماري: سأحدثك بالتلفون لأحدد معك موعد الدعوة.

الدكتور: اتفقنا إذن

ماري: إلى اللقاء يا دكتور^(١)

وفي الاغتصاب يدور نفس الحوار بمستوياته المتعددة:

راحيل: هل أستطيع أن أدهوك للقاء ذات يوم؟

الدكتور: هذا لطف بالغ

راحيل: سأتلقن لك قريباً

الدكتور: اتفقنا

راحيل: إلى اللقاء إذن

الدكتور: إلى اللقاء...^(٢)

ب- وفي موقع آخر في كلتا المسرحيتين نقتطع ما يلي:

في مسرحية باينجو:

دانييل: ... أنا دائماً مشغول بطريقة فظيعة، وليس عندي لحظات فراغ إلا

هذا المساء... نعم... سأنتظر (سكن) ألو... اتفقنا في الساعة الرابعة... شكراً جزئياً

هه؟^(٣) . وعلى نفس المستوى يقدم ونوس حواراً متوافقاً على لسان اسحق فيقول:

'يا آنسة إنني مشغول جداً، ولا أستطيع المجيء إلا اليوم، الساعة الخامسة ...

اتفقنا... شكراً... إلى اللقاء'^(٤) .

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. م، ص ١١٤

(٢) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. م، ص ٨٢

(٣) باينجو - القصة المزدوج ص ٥٢

ج. وفي موقع آخر يقول باينجو على لسان يارلوس "أرني اظفارك! (يضغط برفق على طرف أصابع يده الشمال فيكتم مارتني ثأواته) لا تبالي... فنحن حتى الآن لم نمس يدك اليمنى، إذ يجب أن نحفظ بها سليمة للتوقيع، (يفتح الباب المواجه للمشاهد، ويدخل (مارسان) بدون جاكيت، وقد أمسك في يده بورقتين، ثم يتقدم ويضعهما على المنضدة".^(١)

وهذا يتلاقى مع حوار ونوس على لسان ماثيو إذ يقول "فتحن لم نمس بعد يدك اليمنى، إننا نحفظ بها سليمة للتوقيع".^(٢)

د. وفي موقع آخر يقول باينجو على لسان دانييل:

لا يا دكتور... في بداية الأمر خطرت لي نفس هذه الفكرة وقلت لنفسي يستحق التنويع، لكنني هذه المرة سأجرب غيرها... من أجلها! من أجل إن أعود إليها! وذهبت بثقة بالغة مع امرأة أخرى كنت أحبها كثيراً من قبل... كان شيئاً مذكراً ومهيناً... ومن بعدها والخوف يستبد بي...".^(٣)

ونجد عند ونوس المباشرة قوية جداً من هذا الحوار إذ يقول على لسان (اسحق): "وذهبت بثقة بالغة إلى امرأة كنت أحبها كثيراً من قبل... كانت تجربة مذلّة ومهينة، وبعدها استبد بي الخوف...".^(٤)

هـ. ويقول باينجو على لسان دانييل: "(يتسّم) لسنا معتادين على الصراحة فيما يتصل بهذا الموضوع، فهناك كثير من الشك وسوء الظن بنا... لكن... لا أنهم العلاقة بين هذا... و...".^(٥)

ويقول ونوس على لسان اسحق:

"ألا أنني لا أرى العلاقة بين هذا و...".^(٦)

(١) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ٢، ص. ٩٠

(٢) باينجو، القصة للزوجة،

(٣) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ٢، ص. ١٨٥

(٤) باينجو: المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ٢، ص. ٥٧.

(٥) سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج٢ ، م. ٢، ص. ٥٧

(٦) باينجو، القصة للزوجة ص. ٥٨.

هذه بعض التماذج المتألفة ما بين يايخو ونوس وهو أمر عادي طالما أن ونوس أبدى إعجابه بهذه المسرحية منذ بدايتها وكان ينوي نقلها إلى العربية تمثيلاً وإخراجاً وترجمة.

ويبقى نص ونوس ويايخو مثالاً حياً على التناص والاستفادة على مستوى الفكرة والأسلوب، واللغة والبناء، وهو أمر طبيعي طالما أن هم المبدع هي القضايا الإنسانية، وفي هاتين المسرحيتين توفر الروح الإنسانية والغيرة الأخلاقية إلى درجة كبيرة تكاد تكون هذه المسرحيات دروساً في الأخلاق والوطنيات والإنسانيات، وجاء هذا التأثير عند ونوس انطلاقاً من رؤية جعلت من المتعالية النصية لتمييز المعنى وما وراء المعنى^(٢) فاستغل ونوس كل ما لديه من فكر ولغة وموروثات لصوغ دلالاته وجعلها تقف في خدمة إدانة العدو الصهيوني وأساليبه العقيمة والتعذيبية، فوصلت الإدانة إلى درجة إمامة المعذبين والقامعين من بني صهيون.

(١) سعد الله ونوس: المجموعة الكاملة، ج ٢، م. س، ص

(٢) عبد الله أبو هيف، بحث: المثاقفة الحضارية المسرحية، م. س، ص ٢٢.

المصادر والمراجع

١. جمال الدين بن منظور : لسان العرب ، م ٧ دار الفكر ، بيروت ، ١٩٧٠.
٢. سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ١ ، ط ١ ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦.
٣. سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٢ ، ط ١ ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦.
٤. سعد الله ونوس : المجموعة الكاملة ، ج ٣ ، ط ١ ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٦.
٥. سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ١٩٨٨.
٦. د. إبراهيم السعافين : قضايا وشهادات (سعد الله ونوس الثقاف) دار كنعان ، دمشق ط ١ ، ٢٠٠٠ م.
٧. د. إبراهيم السعافين : المسرحية العربية الحديثة والتراث ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٩٠ م.
٨. د. أحمد أبو حاقه : الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩.
٩. د. أحمد الزعبي : مقالات دار الكتاني ، أريد - الأردن.
١٠. د. أحمد الزعبي : مقالات ، دار الكتاني ، أريد.
١١. أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي ، دار المعارف ، ط ١ ، القاهرة.
١٢. أحمد العشري : مقدمة في نظرية المسرح السياسي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ ، القاهرة ١٩٨٩.
١٣. أحمد رشيد صالح الأدب الشعبي ، مكتب النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩٨.
١٤. إسماعيل فهد إسماعيل : الكلمة الفعل في مسرح سعد الله ونوس ، دار الآداب بيروت ، ١٩٨٠.
١٥. إبراهيم الدفيري : تراثنا الغربي في الأدب المسرحي الحديث ، جامعة الرياض ، ط ١ ، ١٩٨٠.
١٦. أحمد أمين : ظهر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ج ١ ، ١٩٦٢.
١٧. أحمد سحسوخ ، أغنيات الرحيل الونوسية ، الدار البيضاء ، اللبنانية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٨ م.
١٨. أحمد فياض المغربي : الحركة المسرحية في العراق ، مطبعة الشعب بغداد ط ١ ، ١٩٦٥.
١٩. باريباجو : القصة المزدوج للدكتور بللي ، تر : صلاح فضل ، الكويت عالم المسرح عدد ٥.
٢٠. بدر الدين الله القاسم : تاريخ المسرح الحديث ، وزارة التعليم العالي ، دمشق ط ١ ، ١٩٧٤.
٢١. برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، تر : جميل نصيف ، عالم المعرفة بيروت.
٢٢. جواد الأيدي : المسرح الفلسطيني الذي فيينا ، دائرة الثقافة الأهالي ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٢.
٢٣. جوليا كريستيفا : علم المعنى ، تر : فريد الزاهي ، دار توفيق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١.

٢٤. جوليا كريستيفا : تر: احمد المديني ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧.
٢٥. جون لا يتز: اللغة المعنى ، السياق ، تر: عباس صادق عبد الوهاب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩.
٢٦. د. حسن النبعي ، المسرح المغربي ، من التأسيس إلى صناعة الفرجة ، منشورات كلية الآداب جامعة فاس ، ط١ ، ١٩٩٤.
٢٧. حسن صعب : على السياسة ، دار العلم للملايين ، ط١ ، بيروت ، ١٩٧٩.
٢٨. الحسن عبد الله أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين، تع : محمد علي الجبابري ، دار إحياء الكتب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٢.
٢٩. حسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الفارابي ، بيروت ج١ ، ط٢.
٣٠. د. الرشيد بو شعير : دراسات في المسرح العربي المعاصر ، الأهالي ، دمشق ١٩٩٧.
٣١. د. الرشيد بو شعير : أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، الأهالي ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩١.
٣٢. روجية فايول: نحو علم الأدب ، اتجاهات النقد المعاصر ، تر ، البقاعي.
٣٣. سهام عبد الوهاب النفرم ، الجوارى والشعر في العصر العباسي ، شركة الريعان للنشر ، ط١ ، ١٩٨١.
٣٤. شفيق يوسف البقاعي : نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابغ من ، إبريل ط١ ، ١٩٩٤.
٣٥. شوكت عبد الكريم البياتي : تطور فن الحكواتي في التراث العربي وزارة الثقافة ، بغداد ط١ ، ١٩٨٩.
٣٦. صبيحة أحمد حلقم: المسرح السياسي عند سعد الله ونوس المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١ ، ٢٠٠٢.
٣٧. د. صبري حافظ : افق الخطاب النقدي ، شرقيات للنشر القاهرة ، ١٩٩٦.
٣٨. د. صلاح فضل: شغرات النص ، دار الأدب القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٩.
٣٩. ضياء الدين بن الاثير : لئلل السائر في آدب الكتائب والشاعر، تع : كامل محمد صريفة ط١ ، ج٢ دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١.
٤٠. د. عباس عبد الحميد ، الحكاية الشعبية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.
٤١. د. عبد الرحمن بافسي : في الجهود للمسرحية الإغريقية ، الأوروبية ، العربية للدراسات ط١ ، ١٩٨٠.
٤٢. د. عبد الرحيم مراشدة : القضاء الروائي ، وزارة الثقافة ، عمان ، ٢٠٠٢.
٤٣. د. عبد الرزاق عيد : قضايا وشهادات (الحرية ، المعرفة ، السلطة في مسرح سعد الله ونوس) دار كتعان ، دمشق ، ٢٠٠٠.
٤٤. عبد اللطيف البرغوثي : مجلة عالم الفكر (الفولكلور والتراث) ج١٧ ، ع١ ، ١٩٨٦.
٤٥. د. عبد الله أو هيف : الأنماذج والمعاينة (حاضر المسرح العربي في سوريا) اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٨.

٤٦. عبد الله كتون : أحاديث من أدب المغربي الحديث ، دار الثقافة الدار البيضاء ، ط٤
١٩٨٤.
٤٧. علي الحديدي : في أدب الأطفال ، مكتبة الأمل للمصرية ، القاهرة ، ط٧ ، ١٩٩١.
٤٨. د. عماد الخطيب : الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعر العربي ،
وزارة الثقافة عمان ، ط١ ، ٢٠٠٢.
٤٩. د. غسان غنيم : المسرح السياسي في سوريا ، دار علاء الدين ، ط١ ، دمشق ١٩٩٦.
٥٠. د. فراس سواح : مغامرة العقل العربي الأولى ، مطابع العجلوني ، دمشق ١٩٩٣.
٥١. د. فيصل دراج : قضايا وشهادات (سعد الله ونوس وقراءة التاريخ) ، دار كتبخانة ،
دمشق ط١ ، ٢٠٠٠.
٥٢. كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ، تر : شاكور عبد الحميد ، وزارة الثقافة ،
بغداد ، ١٩٨٦.
٥٣. ليون سنغل : تر : محمد خير البقاعي ، التناسية ، ١٩٩٨.
٥٤. مارك أنجينو : تر : محمد خير البقاعي ، التناسية ، ١٩٨٩.
٥٥. د. ماري الياس : الطريق (حوار ونوس عن كتاباته الجديدة)
٥٦. مایه زكي : منمنمات مسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨.
٥٧. محسن جاسم الموسوي : علامات المقارنة والتناس ، العدد ٢٦.
٥٨. د. محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة ببنوية تكوينية ، دار العودة
ط١ ، ١٩٧٩.
٥٩. د. محمد خرماش : مقدمة ديوان نادر هدي ، اريد الاردن ط١ ٢٠٠٢.
٦٠. محمد شاهين : الأدب والأسطورة ، المؤسسة العربية للنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٦.
٦١. محمد عبد المطلب : قضايا الحدائق عند الجرجاني ، الشركة المصرية للنشر ط١ ،
١٩٩٥.
٦٢. محمد صبيحة : موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ، ودلائها ، دار الفارابي ، ج
١ ، بيروت ط١ ، ١٩٩٤.
٦٣. د. محمد مفتاح : الخطاب الشعري - إستراتيجية التناس ، دار التنوير للطباعة ،
بيروت ط١ ، ١٩٨٥.
٦٤. مصطفى السعدني : للدخل اللغوي في النقد والشعر ، قراءة بنوية منشأة المعارف
الأسكندرية .
٦٥. مفيد نجم : ملحة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق (عدد ٣١٩)
١٩٧٧.
٦٦. منى ميخائيل : تر : محمد يحيى (الرجل والبحر ، وجوانب من التناس في رواية
أدوار الخراط : ترابها زعفران) م ١٥ ع ٤ ، ١٩٩٧.
٦٧. ميشيل اوتان : سيميائية القراءة ، تر : محمد خير البقاعي ، دراسات ادبية ١٩٩٨.
٦٨. نبيل سليمان : أمثلة الواقعية والالتزام ، دار أبن رشد ، عمان ط١ ، بيروت
١٩٨٦.
٦٩. نصر الدين البحرة ، احاديث ونجارب مسرحية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق
١٩٩٧.

٧٠. وليم راي : المعنى الأدبي ، تر : يوتيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، ط١ بغداد

دراسات ودوريات

١. ابراهيم عيد الله غلوم : فصول (التوظيف الأسطوري) مج ١ ، عدد ٢ ، ١٩٩٣.
٢. أحمد محمد تلور : التناسخ الظاهرة وإشكالية المنهج ، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي الثالث جامعة اليرموك ١٩٨٩.
٣. أحمد نجم : الاختصاص بين الكتاب والقارئ مجلة الهدف ، ١٢ + ١١ دمشق ١٩٩١.
٤. أمين عمدة : أبحاث اليرموك (قصيدة الناي لليساقي قراءة في الهنية والتعاليق النصي) م ٢٠٢١ ع ٢٠٠٢.
٥. أحمد زياد عبك : مجلة فصول (مسرح سعد الله ونوس إلى المرحلة) عدد ١١٩٩٧.
٦. بير مارك دويلازي : نظرية التناسخ ، تر : حوشي عبد الرحيم ، مجلة علامات السعودية.
٧. تركي الخفيص : التناسخ في معارضات البارودي ، أبحاث اليرموك ، مج ٩ ، عدد ٢ ، ١٩٩١.
٨. جمال فوغاني : شعرية التناسخ لدى العدد ١٢ دمشق ١٩٩٦.
٩. جابر صنفور : فصول (منمنمات تاريخية) عدد ١ ، ١٩٩٧.
١٠. حازم شحاح : فصول (مدخل إلى قراءة نصوص سعد الله ونوس) عدد ١ ، ١٩٩٧.
١١. د. حسن حنفي : مجلة المستقبل العربي اللبنانية ع ٢٩ يوليو ، ١٩٨١.
١٢. حسن عطية ، فصول (الوعي التاريخي ومعادلة اللغف) عدد ١٩٩٧.
١٣. حسين العمري ، مجلة البيان (التناسخ في القصة العمانية) ، جامعة آل البيت ع ٤ ، مج ٢ ، ٢٠٠٢.
١٤. خالد سليكي : (التراث والمخاطبة القراءة) جذور ج ١ ، مج ١ ، ١٩٩٩.
١٥. خليل موسى : التناسخ والأجناس في النص الشعري ، الموقف الأدبي ع ٣٠٥ ، ١٩٩٦.
١٦. زينب فلاح عيسى الفلاح : رسالة ماجستير ، (سعد الله ونوس والتراث) جامعة اليرموك ١٩٩٠.
١٧. د. رجاء حيد : النص المتناسخ ، مجلة علامات ج ١٨ ع ٥.
١٨. د. رجاء حيد : النص والتناسخ ، مجلة علامات ج ١٨ ع ٥ ، ١٩٩٥.
١٩. دبا عبد القادر الرباعي : التضمن في التراث النقدي والبلاغي ، رسالة ماجستير جامعة اليرموك ١٩٩٧.
٢٠. شربل داغر : مقالة (التناسخ سيلا) ، فصول ع ١ م ١٦ ، ١٩٩٧.
٢١. طراد الكبيس : مجلة الأفلام : التناسخ في القصيدة العربية الحديثة (ع ١١-١٢) ١٩٨٧.
٢٢. عادل جاسم البياتي : بنية التخصيص الظاهرة الخفية في الشعر ، آداب المستنصرية ع (٢٠١-٢١) ١٩٩١.
٢٣. عبد الرحمن أيوب : عالم الفكر : (الآداب الشعبية والتحول التاريخي الاجتماعية) ، مج ١٧ ع ١ ، ١٩٨٦.
٢٤. د. عبد الله أبر هيف : بحث (الثقافة الحضارية المسرحية) مقدم للمؤتمر الخامس في جامعة اليرموك ٢٠٠١.

٢٥. د. عبد الله أبو هيف : جريدة الثورة (المنسقة بين ليبرالية الكاتب والتزام والمخرج ، دمشق ١/٣٠/١٩٧٠.
٢٦. د. عبد النبي إصطيف : التناس ، مجلة راية مج ٢ ، ع ٢٩٩٣.
٢٧. د. عبد الباسط مراشدة : التناس في الشعر العربي الحديث ، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية ٢٠٠٠م.
٢٨. عيلة الرديني : فصول (السؤال الديمقراطي في مشروع سعد الله ونوس) عدد ١٥ ، ١٩٩٧.
٢٩. د. عبد الله الغضامي : الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشريحية ، النادي الأدبي ، جدة ط ١ ، ١٩٨٥.
٣٠. حلمي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ط ٢ عدد ٢٤٨ ، ١٩٨١.
٣١. د. غسان السيد : مجلة جامعة دمشق (الصوت والصدى) مج ١٧ ، ع ١٤ ، ٢٠٠١.
٣٢. د. فيصل دراج : مجلة الطريق ، عدد ١ ، ك ٢ ، بيروت ، ١٩٩٦.
٣٣. كريم مروه : مجلة الطريق بيروت ، عدد ٢ ، بيروت ك ١٩٩٦.
٣٤. د. ماجد السامرائي : مجلة الأقلام (التراث متطوعاً للمعاصرة) بغداد ع ٩ ، ١٩٧٨.
٣٥. محمد أحمد الحضرواي : هنسة النص (سلسلة القراءة) مجلة كتابات معاصرة : ع ٣٣ ، م ٩ ، ١٩٩٨.
٣٦. د. محمد جمال طعان : مجلة الفكر العربي قراءة التراث بين النص المفتوح والنص المغلق ع ٧٥ ، ١٩٩٤.
٣٧. د. محمد بدوي : فصول : (تجليات التغريب في المسرح) مج ٢ ، ع ٣ ، ١٩٨٢م.
٣٨. د. محمد خرماش : جريدة صوت الشرق (حوار حول المسرح) المغرب ٢٧ أبريل ١٩٩٥.
٣٩. د. محمد خرماش : حوليات الجامعة التونسية (المرجعية الاجتماعية في تكون الخطاب الأدبي) عدد ٣٨ ، ١٩٩٥.
٤٠. د. محمد صالح المشتطي : (قراءة النص التراثي في كتاب الخطيئة والتفكير ، علامات مج ١٠ ، ج ٣.
٤١. محمود حامد : مجلة المعرفة (إشكالية ما وراء النص) ، ع ٢٤٠ ، ١٩٩٨.
٤٢. المختار حسني : مجلة علامات (من التناس إلى الأطرس) ج ٢٥.
٤٣. مصطفى رمضاني : توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي ، عالم الفكر ، ع ٤ ، ١٩٨٧.



المكتبة جامع المنصور العمري

إمكانية الفناص

Bibliotheca Alexandrina



1503164



دار الكتب والوثائق

الطبعة الأولى - ٢٠١٤
تلفاكس 7244323 من 893